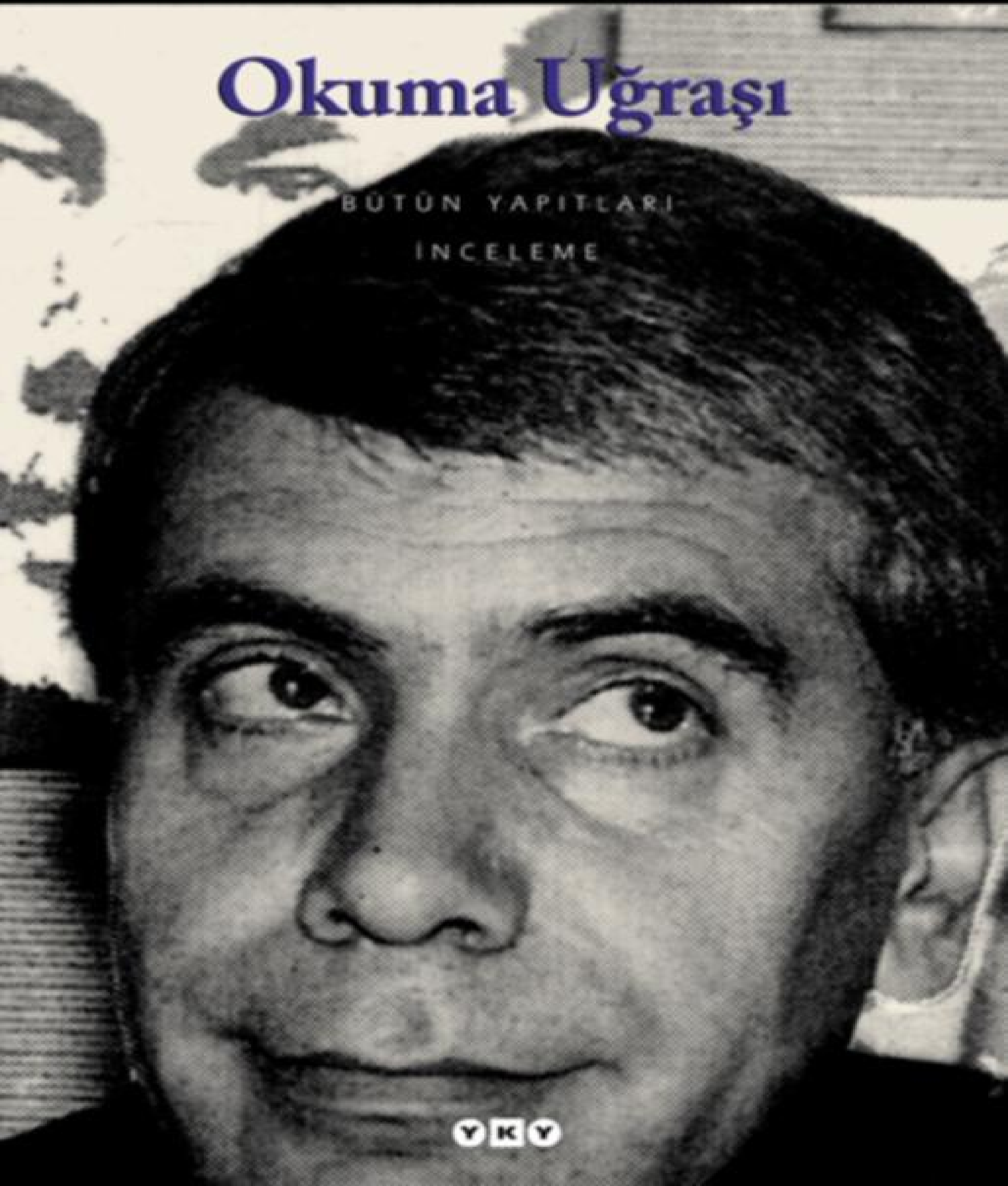
Akşit Göktürk

Okuma Uğraşı

BÜTÜN YAPITLARI

İNCELEME



YKY

AKŞİT GÖKTÜRK

Okuma Uğraşı

Yazın Metninin Kavranışında

Okur-Metin-Yazar

İnceleme

İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 927
Edebiyat - 233
Okuma Uğraşı / Akşit Göktürk
Kitap editörü: Elif Gökteke
Kapak tasarımı: Nahide Dikel
1. baskı: Çağdaş Yayınları, 1979
3. baskı: İnkılâp Kitabevi, 1988
YKY'de 1. baskı: İstanbul, Kasım 1997
5. baskı: İstanbul, Ocak 2010

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Akşit Göktürk (27 Aralık 1934, Van–26 Şubat 1988, İstanbul), edebiyat eleştirmeni, yazar ve dilbilimci.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1960). 1961'de aynı fakülteye asistan olarak girdi. 1965'te doktorasını verdi; 1972'de doçent, 1978'de profesör oldu. İngiltere'de Nottingham Üniversitesi'nde (1964-65) ve Almanya'da Konstanz Üniversitesi'nde (1970, 1974-76) araştırmacı olarak çalıştı. Uppsala (İsveç) ve Batı Berlin üniversitelerinde çeviri kuramları ve yöntemleri konulu seminerler yönetti. Robinson Crusoe'nun Türkçedeki ilk tam çevirisiyle 1969 TDK Çeviri Ödülü'nü kazandı. 1975-83 arasında TDK Yönetim Kurulu üyeliğinde bulundu.

1958'den sonra Varlık, Yeni Dergi, Türk Dili, Yeni Ufuklar, Çağdaş Eleştiri gibi dergilerde inceleme yazıları ve çeviriler yayımlayan Göktürk, eleştirilerinde dil çözümlemelerine ve üslup sorunlarına ağırlık verdi.

D. H. Lawrence, T. S. Eliot, E. Kästner, F. Dürrenmatt gibi yazarlardan yaptığı çevirilerle tanınan Göktürk'ün başlıca yapıtları Edebiyatta Ada (1973), Okuma Uğraşı (1979) ve Çeviri: Dillerin Dili'dir (1986).

Akşit Göktürk'ün
YKY'deki kitapları:
Çeviri: Dillerin Dili (1994)
Ada (1997)
Okuma Uğraşı (1997)
Sözün Ötesi (1998)

Angela Göktürk'e

Yiğirmi dokuz hece

Okusan uçtan uca

Sen elif dersin hoca

Mânası ne demektir

YUNUS EMRE

Önsöz

Yirminci yüzyılın ünlü İspanyol ressamlarından Juan Gris'nin "Açık Kitaplı Ölüdoğa" adlı bir yağlıboya resmi vardır. Bir küçük masa ortasında kocaman bir kitap, silik yazılı sayfaları bize bakarcasına açılmış durur. Çevresinde gündelik yaşamdan nesneler; bir pipo, bir peçete, bir şarap kadehi, sırtı bize dönük yalnız tepesi görünen bir başka kitap, bir salkım üzüm, kavun ya da armut benzeri kesik bir meyve. Yazıları belirsiz açık kitapla çevresindeki bildik yaşam nesneleri arasında garip bir bağdaşmazlık vardır sanki. Bu bağdaşmazlığı, kırmızı üstünde kara bir art-alan, gizemli bir dölyatağı yumuşaklığıyla kuşatır. Kitabın sayfalarındaki yazılar, belli belirsiz lekeler biçiminde sunulmuştur. Seçilir nitelikte değildirler. Ama resme ilk bakışta, tam ortada duran bu koca açık kitap, bildik nesneler dünyasıyla kuşatılmış bir başka dünya gibi çeker gözü. Sayfalara eğiliverir kişi ister istemez. Resmin bütün anlamının kavranışında, gözün bu edimi bir başlangıç noktası olur.

Gris'nin resmindeki bu kitabın, bütün kitaplarla paylaştığı bir özellik vardır. Kitapçı raflarında ya da vitrinlerde bir alıcı, bir okur bekleyen yüzlerce binlerce kitap da, bildik bir dünya ortasında, bütününü bilemediğimiz bir belli belirsiz dünyanın taşıyıcılarıdır. Kapaklarıyla çağırdıkları okurun, ilkin duyusal dokunuşu, sonra da sayfaları aralayıp ak kâğıt üstündeki mürekkep lekelerini anlamlandırmaya girişmesi ile taşıdıkları bilinmedik dünyayı açmaya, yaşamaya başlarlar. D. H. Lawrence "Kitaplar" adlı denemesinde: "Bir kitap, iki kapaklı bir yeraltı kovuğudur. Yalan söylemek için eşi bulunmaz bir yer," diyor.[1] Kapağın aralanmasıyla bir karanlık kovuk açıverir kendini bize. Evet, özellikle yazınsal yapıtlarda, yalan söyleyen bir karanlıktır bu belki. Ama bu yalan her zaman, kendisini kuşatan gerçek yaşam aracılığıyla anlam kazanır. Tıpkı Gris'nin resminde olduğu gibi. Bu kurmaca dünyanın anlamıyla işlevi bize, gerçek yaşam dünyasıyla varoluşsal ilişkileri ışığında açılır.

Her yazınsal metin, insan yaşamındaki iletişim biçimlerinden biridir. Bu metin, dilsel düzenlenişiyle bir kurmaca dünyayı taşıdığı gibi, kendisini çevreleyen gerçek toplumsal-kültürel yapıdan, geçmiş yazın dönemlerinden, kendi dışındaki başka iletişim olanaklarından öğeler de içerir. Bunları yazar, bölüm başlıkları, paragraflar aracılığıyla belli bir dizgeye sokmuştur. Ancak, bu dilsel dizge hiçbir zaman, daha önce varolan

bir gerçeğin doğrudan doğruya aktarımı değildir. Varolan gerçek üstüne temellenmiş kurmaca bir gerçeğin iletilmesidir. Bütün bölüm başlıkları ya da metnin akışı içindeki buna benzer göstergeler, okurun metin ile yaşam arasındaki bağları bulgulamasını sağlayacak kavrayış sürecinin çıkış noktalarıdır. Metnin anlamı ile yaşam açısından geçerlilik alanı, bu tür göstergelerin oluşturduğu bağımsız metiniçi düzen ile okurun düşgücü arasındaki karşılıklı alışverişle belirlenir.

Bir yazınsal metin, kurmaca iletinin okurca bu yoldan kavranışı ile estetik boyutlar kazanır. Bu kavranış olgusunu ise, yazarın belli dil, yazın, yaşam gereçlerini seçmesindeki ilkeler yönlendirir. Bu bakımdan, bir yazınsal metnin kavranışı, metnin içinde bu ilkelerin oluşturduğu güdüm-kurgularının okur üzerinde etkisiyle gerçekleşir ancak. Başka bir deyimle, her metin okurun tepkisiyle bütünlenir, bir okurca alımlandığı an yaşamaya, soluk almaya başlar. Yazınsal iletişim, metin ile okur uçları arasında gerçekleşen böyle bir süreç olarak görüldüğünde, geleneksel yazın kavramı ile birtakım dilbilimsel metin kuramlarının yetmezliği açıkça ortaya çıkar. Bir metnin okurca alımlanması, katı ilkelerle açıklanabilecek bir olgu değil, devingen bir iletişim sürecidir.

Bu çalışmanın ilk üç bölümü, metne dilbilim açısından, geleneksel yazın tarihi açısından yaklaşımların değişik yönlerini sergilemeye, kurmaca nitelikli sanat metninin yapısı ile iletişim özelliklerini geniş bir açıdan belirlemeye yöneliktir. Çağdaş dil felsefesinin Austin, Searle gibi düşünürlerce geliştirilmiş söz-eylem kuramı, dilde dural değil de devingen bir iletişim örneğini sunduğu için, yazınsal metinlerin kavranışını tanımlamakta gerekli esneklikleri taşıyan bir temel olarak görülebilir. Bu bakımdan, birinci bölümde bu kuramın ne olduğu üzerinde özellikle durulmuştur.

Çalışmanın dördüncü bölümü ise, söz-eylem kuramına bir dönüşle, dural değil işlevsel bir metin kavramını, iletişim açısından irdelemeye yöneliktir. Bir metnin gereçler-donanımı ile güdüm-kurgusunun, okurun kavrayışını nasıl yönlendirdiği, okur açısından hangi bilinç süreçlerini başlattığı; bu güdüm-kurgusunun, metnin izleği ile kavranış çevreninin birlikte oluşturduğu ortak yapı aracılığıyla hangi yollardan işleyerek, metnin göndergesini kurma çabasındaki okuru bir işbirliğine soktuğu, örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Son bölüm, bu ilkelerle işleyen bir okuma ediminin ana çizgilerini sunmak amacındadır.

Çalışmanın bütünü, yazın araştırması ile öğretimini, katı kalıplardan, kesinlemelerden, gelişigüzel yorum uygulamalarından ayrı görmek, yazın etkinliğinin yaşamdan ayrılmazlığını göstermek yolunda bir çabadır. Bu çaba, bu konularda üretici bir düşünceye dürtü olabilirse, amacına büyük ölçüde ulaşmış olacaktır.

Bu çalışma, Haziran 1974 – Kasım 1975 arasında, Alexander von Humboldt kuruluşunun bana Konstanz Üniversitesi'nde sağladığı olanaklarla ortaya çıkmıştır. Bu bilimsel kuruluşa, ayrıca da görüşleriyle bana sürekli yol gösteren Prof. Dr. Wolfgang Iser'e duyduğum borçluluğu belirtmeyi görev sayıyorum.

İstanbul, Ocak 1979

Akşit Göktürk

Giriş

1. Dil ile Sanat

Bütün sanat dalları, toplum yaşamında göze çarpan değişik iletişim alanlarıdır. Yazın sanatı da toplumdaki sayısız iletişim yolundan biridir. Sanat yapıtı konuşursa, Heidegger'in dediği gibi, konuşurken de bir dünya koyarsa ortaya, bunu hiç kuşkusuz birileri için yapar. Sanatta güzellik, bir konuşma aracılığıyla "gerçeğin örtüsünün kaldırılmasından", kurmaca bir dünyanın bir biçim aracılığıyla görünür kılınmasından doğan bir olgu ise[2], her sanat yapıtı, görünür kıldığı şeyin birilerince alımlanması ile işlevini bütünlemiş olur.

Sanat, sürekli olarak bulgular. İnsan yaşamının yeni gerçeklerini ya da başlangıçtan beri varolup da şimdiye değin özdeşlenememiş yönlerini bulgular, adlandırır. "Adlandırılmayan, bilmediğimizdir."[3] Bizlerin bilmediği: okurun, seyircinin, dinleyicinin. Bir resim, bir yontu, bir müzik parçası, bir mimarlık yapıtı, hep bu bulgulayıcı özelliği paylaşır. Gerçekte bizim yeni bir sanat yapıtında ilk anda yadırgadığımız da çoğunlukla, dile getirdiği bilmediğimiz öğelerdir. Sanatçının, yapıtı aracılığıyla konuşarak ilettiği şeyler, çok değişik tepkiler doğurur bizde: Dediklerini benimseriz, benimsemeyiz, düzeltmeye kalkışırız, eleştiririz, hayranlıkla karşılarız. Tıpkı yüz yüze bir söyleşide olduğu gibi.

Bir romanın, şiirin, oyunun yazarı olan sanatçı da bütün öbür sanatçılar gibi belli bir iletinin göndericisidir. Bu iletinin yöneldiği alıcı ise, okurdur. Sartre, kuşkuya yer görmüyor bu noktada, "evrensel okur için yazıyoruz; gerçekten de... yazarın bekleyişi ilke olarak bütün insanlara yönelmiştir," diyor.[4] Yazar-okur iletişiminin ilkelerini belirleyen birçok değişken toplumsal-tarihsel koşul, ayrıca da bu iletişimi bozarak bilgi yitimine uğratan sansür, dizgi yanlışı, yapıtın yakılması, yok edilmesi, bir elyazmasının çürümesi gibi durumlar, her yazar ile okur ilişkisinin önemli yönleridir. Bir telefon ya da radyo konuşmasına karışan gürültünün, aktarılan bilgiyi engellemek yönünden etkisi, Yunus ya da Shakespeare ile aramızdaki zamanın çok dolaylı yollardan engelleyici etkisine benzer bir bakıma. Hem oluşumunun hem de çağlar boyu etkisinin koşulları yönünden, tarihsel bir olgudur sanat yapıtı. Alımlanmasında da, tarihsel akış, insan dili ile bilincinin tarihsel kuşatılmışlığı, göz önünde tutulmalıdır.

Okunmak için yazmayan kimse var mıdır? Bütün yapıtlarını yakılmak üzere yazan Kafka da bilincindeydi bu gerçeğin. Gizli bir günce tutan, yalnız kendim için yazıyorum diyen kişinin durumunda da, kâğıt üstüne

dökülen metnin göndericisi ile alıcısı birleşmiştir. Tıpkı bir yapıtını kendi sesinden izleyen, oyununun sahnede oynanışını gören ya da kendi düzenlediği müziğin çalınışını dinleyen kimsenin durumunda olduğu gibi. Ancak, sanat metni, kendine özgü biçimde örgütlenmiş bir iletidir. Alımlanmasında bu yönünün de göz önünde tutulmasını gerektirir.

Her sanat metni, toplumun bütün üyelerinin iletişim aracı olan dil içindeki sayısı sınırsız düzenlemeden ancak biridir. Türkçe, Almanca, Çince, İngilizce belli toplumların doğal olarak kullandığı iletişim dizgelerine verdiğimiz adlar. Ama bu genel doğal dizgeler dışında başka iletişim biçimleri de var. İnsandan başka canlıların kendi aralarındaki iletişimi, dil kavramının yalnız insanlar arası bir anlaşmayı belirlemekle kalmayacağına birer örnektir. Ayrıca, insan dili dışında diller olduğu gibi, bu dil içinde de dillerden söz edilebilir. Sözgelişi, doğa bilimlerinde birtakım olgularla gerçeklerin betimlenmesi için bulgulanmış anlatım dizgelerine bakılarak, bir kimya, bir fizik dilinden söz edilebiliyor. Öte yandan, gündelik yaşamda toplumsal törelerle alışkanlıklardan doğma bir alışveriş dilinden, politika dilinden, futbol dilinden, sanat alanında da, bir sinema dilinden, resim dilinden, mimarlık dilinden söz edilebiliyor. Bunlardan her biri, kendine özgü ilkeleri olan birer iletişim düzenlemesi özelliğini gösterir. Yazın sanatı da bu özelliği taşır. Dil içindeki her özel iletişim dizgesi gibi, o da dilin bütününden kökenlenir, ama bu bütün üstüne kendi başkanlığını kurar. Bu bakımdan yazın dili, içinde oluştuğu doğal dilin bütününe oranla “ikincil nitelikte bir dil” olarak bile tanımlanmıştır.[5]

Göstergebilimsel açıdan bakılırsa, kendine özgü bir biçimde düzenlenmiş göstergeleri olan her iletişim dizgesi bir dildir. Gerek doğal diller, gerekse bir doğal dil içinde varolan özel diller bu tanıma girer. Her dilin de bir sözlüğü, abecesi, ses, sözcük, renk gibi birimlerini düzenleyen bir işleyiş yolu vardır. Her dil, belli birtakım anlamların göstergesi olan ses, sözcük, tümce gibi birimleri kendine özgü kurallarla birbirine ekler, yapısıyla da en yalından en karmaşığa doğru aşamalı bir özellik gösterir. İşte sanat, bir dilin içindeki bütün öbür iletişim düzenleriyle ya da bütün öbür dillerle bu özelliği paylaşır. Onun da kendine özgü biçimde düzenlenen göstergeleri taşır iletisini. Sık sık belirtildiği gibi, yazın sanatının dili doğal dili gereç olarak kullanır, onun içinde oluşur. Ancak, müzik, resim, yontu gibi sanatların iletişim düzeni biraz ayrı bir özellik gösterir. Bu sanatlarda doğal dilin her yönü yansımaz. Sözgelişi, müzikte ya da resimde, iletişim düzeninin öğeleri arasında anlambilimsel bir ilişki

yazın sanatında olduğu ölçüde bir zorunluluk değildir. Ama gerek müziğin gerekse resmin iletilerinde doğal dillere özgü birtakım dizimsel çağrışımsal ilişkilerin ağır bastığı, ya da en azından, bu sanatların ürünlerini alımlayan bilinçlerin bu ilişkiler çerçevesinde birtakım özdeşlemelere girişebileceği açıktır.

Bütün etkinlikleriyle insan bilincinin kendisi de doğal dille kuşatılmış, onunla koşullu, her şeyden önce dilsel diye tanımlanabilecek bir bilinçtir.[6] İnsan varlığının, kendi aralarında birer anlaşma yoluna sahip bütün öbür canlılardan ayrılan en önemli yönü, bilincinin bu niteliğinden doğar. İnsan dili, yeni varoluş durumlarıyla ilgili yeni bulgularını tarihsel akış içinde bir birikim olarak sürdürür. Bilincin, bu birikime eklenen etkinliklerinden biri olarak yazınsal sanat metni de, her şeyden önce, tarihsel gelişim boyutu ile koşulludur. Yalnız, bu metin, kendine özgü yapısından doğan birtakım karmaşıklıklar taşır.

Göstergebilimsel bir dizge, ilettiği bilgi yalın olduğu ölçüde yalın, karmaşık olduğu ölçüde de karmaşıktır. Bir şiirde ya da romanda rastlanan türden karmaşık, çok yönlü bir ileti, kendisini taşıyacak göstergebilimsel dizgenin de karmaşıklığını sonuçlar. Oysa, sözgelişi, trafik ışıklarının bize aktardığı bilgiyi çok yalın bir dizgenin kuralları içinde kavrarız. Burada, gösterge ile anlamın ilişkisi kesinlikle belirlenmiş olduğundan, alıcının yanılması çok uzak bir olasılıktır. İletilen bilginin bize ulaşmaması ya da yanlış ulaşması, görme koşullarının elverişsizliği gibi dışımızdaki bir nedenden ya da görme duyumuzdaki bir bozukluk –sözgelişi, renk körlüğü– gibi içimizdeki bir nedenden ileri gelebilir. İletişim türünün kendi yapısal özelliğinden doğan karmaşık güçlükler yoktur burda.

Doğal dil de, gündelik kullanımında birçok alışkanlıklarla, davranış töresiyle, kalıp deyimlerle çoğu zaman geleneksel bir yalınlıkla işler. Selamlaşmalar, alışverişte karşılıklı soru-yanıtlar, görgü kurallarıyla ilgili sözler, bunun ilk anda sıralanabilecek örnekleridir. Bir yazınsal metin ise, taşıdığı ileti yalnız yerleşik iletişim öğelerinin, göstergelerin kesin anlamlarıyla kavranamayacak bir düzenlemedir. Bir bakıma sanat, iletisi yerleşik dilde gerçekleştirilemeyeceği için vardır. Bir sanat metninin sunmak istediği türden bilgi, kendisini taşıyan dil düzenlemesinin dışında var olamaz. Bir şiiri gündelik dilde yeniden anlatmaya kalkıştığımız an, şiirin dile getirdiği anlamın büyük kesimini doğal dilin geleneksel işlevli öğelerine taşıtamayacağımızı görürüz.

Gözsüze el eyledim sağır sözüm anladı

Dilsiz çağırıp söyler dilimdeki sözümü.

dizelerindeki ileti, ancak bu şiir içinde, sözcüklerin yerleşik yalın anlamları ötesinde amaçlanan, “tasavvufçu” dünya görüşünün sezgisel iletişim düşüncesi çerçevesinde kavranır. Doğal dilin gündelik mantık çerçevesine sokulduğu an, saçmalıkla bile suçlandırılabilecek bir bilgi olur. İngiliz ozanı Andrew Marvell’in:

But at my back I always hear

Time’s winged chariot hurrying near;

And yonder all before us lie

Deserts of vast eternity.[7]

diyen dizelerindeki ileti de, sözcüklerinin gündelik dildeki yalın anlamlarına sıkıştırılırsa, kişiyi anlamsızlığın sınırına değin itebilir. Oysa toplumda kısa bir süre içinde art arda yaşanan hızlı değişmelerin, on yedinci yüzyıl İngiliz duyarlığında yarattığı gerilimli zaman kavramı çerçevesinde bu dizelerdeki sözcükler, tarihsel bir bağlam aracılığıyla, alışılmışın ötesinde bir anlam kazanır. İşte böyle anlamlarla yazınsal bir işlev kazanır metin. Başka deyimle, sanat yapıtının iletisi, kendinden hiçbir zaman ayrılmayacak bir göstergesel dizge biçiminde gerçekleşir. Yalnız şiir için değil, bütün yazınsal metin türleri için geçerli olan bu kural, plastik sanatlarla müzik için de su götürmez geçerliktedir. L. N. Tolstoy’un, Anna Karenina’da ne demek istediğini soranlara yanıt olarak söylediği: “Romanımda ne demek istediğimi sözle anlatmam bekleniyorsa, aynı romanı bir daha yazarım,”[8] sözü bu kuralın yazınsal metin açısından önemini dile getirir.

Sanat eleştirisinde öteden beri süregelmiş içerik-biçim ikilemi, temelde uzamsal bir kavram olduğu için, sanat yapıtını bütünüyle açıklayamaz. Gerçekte sanat metninin dilsel yapısıyla iletisi, uzamda bir kap ile içindeki sıvı gibi birbirlerinden yalıtık nesneler olarak görülemez. Bir göstergebilimsel dizge ile bu dizgenin iletisi arasındaki bağ, canlı bir gövde ile yaşam arasındaki bağ gibidir. Gövde, kendisini oluşturan canlı dokuların işleviyle yaşar. Hiçbir doğabilimci yaşamı canlı yapıdan ayrı görmez. Bir sanat yapıtının da dile getirdiği düşünceyi, duyguyu, kısaca iletiyi, hep birlikte işleyen küçük ya da büyük dilsel öğelerinden ayırmamak gerekir.

2. Yazınsal İletişim

Her iletişim dizgesi, belli bir bilgi alanının nesneleri ile bu nesneler arasındaki ilişkileri yansıtmayı amaçlar. Kimya dili, sözgelişi, kimyasal öğelerle bu öğeler arasındaki ilişkilerin dünyasını yansıtmak için düzenlenmiş bir dizgedir. Bu dizgenin kullandığı gereç ise, tek tek kimyasal öğelerin göstergesi olan "H, Fe, Cu, Mg" gibi birtakım simge harfler, bir de ilişki belirten "+, –, =" gibi göstergelerdir. Bir kimya metninin temel anlamlarını oluşturacak biçimler bunlardır. Kimyasal bir olgunun anlatılmasında, bu göstergeler belli bir anlamı taşıyabilecek bir düzende birbirine eklemlenir. Böyle bir düzenlemeyle oluşan metni anlayıp çözecek kimsenin de kimya dilinin göstergeleri ile bunların eklemlenme kurallarını bilmesi beklenir. Odadaki bütün metal nesneleri tek tek sayması istenen kimse, bunu her metalin simgesini kullanarak yapsa, yaptığı işin anlamını ancak kimya dilini bilen biri kavrayabilir. Görüldüğü gibi, burada söz konusu olan iletişim dizgesi, yalnız göstergelerle kuralların bir toplamı değil, belli bir dünyaya ilişkin anlamların da taşıyıcısıdır. Bu iki işlev birbirinden ayrılmaz. Doğal diller de bu kuralın dışında değildir.

Dil içinde bulunan iletişim dizgelerinden her biri belli bir dünyayı bulgulayıp açıklamak amacındaysa, sanat yapıtı da insan yaşamının görünür görünmez yönlerini bulgulayıp bir dilsel düzenleme aracılığıyla sunmak amacındadır. Her bilgi alanının dili, gününde o alanın bakış biçimini, kavrayış biçimini veren nesnel bir özellik taşır. Değişik bilim dallarında yeni bağıntıların bulgulanması ya da şimdiye değin tek bir bilim dalı sayılmış bir alanın yan dallara ayrılması yeni üstdiller doğurur, yeni iletişim dizgeleri ortaya çıkarır. Ancak bu yeni dizgeler, bu üstdiller, içinde geliştikleri bilgi alanının başlangıcından beri süregelen geleneksel dili çerçevesinde anlam kazanırlar. Sözgelişi Max Planck'ın çağdaş fizikte büyük bir dönüm noktası sayılan "Quantum" kuramı, gerçekte karşı çıktığı Newtoncu fizik yasalarının, on dokuzuncu yüzyılın Maxwellci çekim yasalarının, Boltzmanncı ısı dinamiği kuramının, geleneksel kavramları üstüne kuruludur. Bütün yeniliğine karşın, ancak bu eski kavramlar çizgisinde anlam kazanır.

Yazın alanında da, insan yaşamıyla ilgili yeni bulgularla gözlemleri dile getirmeye yönelik her yapıt, bir yönüyle ister istemez birtakım yazıniçi geleneksel dil gereçlerinden yoğrulmuştur. Sözgelişi, James Joyce'un, dil yönünden yirminci yüzyıl İngiliz yazınının en yenilikçi deneylerinden biri olan Ulysses'i, bunun somut örneğidir. Bu romanı oluşturan on sekiz

bölümden her biri ötekinden apayrı bir deyiş biçimiyle yazılmıştır. Bu deyiş biçimlerinin yapısında gerek klasik Batı gerekse İngiliz yazınının gelmiş geçmiş söylem gelenekleri açıktan açığa somut alıntılarla ya da örtük birtakım sezdirimlerle yankılanır. Okuru tek bir tarihsel bakış açısına koşullamamak, onun düşgücünü belli bir devingenlikle çağdaş anlamların aranışına itmek gibi bir amaç vardır bu uygulamanın ardında. Ayrıca, "Oxen of the Sun"[9] diye adlandırılan elli sayfayı aşkın on dördüncü bölümde de yazar, İngiliz yazınının belli dönemlerinin, belli yazarlarına özgü deyiş biçimlerine yer verir. Romanın kahramanı Leopold Bloom kılıktan kılığa girer, her dönemin, her bireysel deyiş biçiminin gereklerine göre, Mandeville, Malory, Pepys, Bunyan, Defoe, Swift, Addison, Lamb, Dickens, de Quincey, Newman, Pater, Ruskin gibi yazarların deyiş biçimiyle sevgi konusu anlatılırken, kahraman Bloom'u, gezgin Leo-pold benzeri kişiliklerde izleriz. Gerçekte sevgi değildir bölümün konusu. Ancak, Joyce'un amacı her dönemin ya da kişinin bakışı ile deyişindeki bireyselliği, tek yönlülüğü vurgulayarak, bütün bu sergilemeye anlamsal bir işlev yüklemektir. Buradaki deyiş biçimlerinden her biri, sevgi konusunda bir ötekini bütünleyeceğine, yadsır, sanki. Böylece, sözü edilen sevgi konusunun birtakım gerçekleri öne çıkacak yerde, alabildiğine bir yüzeysellik ağır basar. Gerçi yazarca abartılmış bir etkidir bu yüzeysellik. Ama Joyce, okurun yeni bir anlamı alımlaması için, yeni bir söylem kurmak için uygular bu kurguyu. Yoksa amacı yalnız, T. S. Eliot'ın dediği gibi "İngilizcedeki bütün deyiş biçimlerinin saçmalığını,"[10] göstermek değildir. İnsan varlığını tek yönden gözlemleyen, tek bakış açısından yorumlayan bu geçmiş deyiş biçimlerinden hiçbirinin, 16 Haziran 1904 günü Dublin'de yaşayan Leopold Bloom'un çağdaş yaşam karmaşası içindeki durumunu iletmeye yetecek bir anlatım aracı olamayacağını sezdirir okura Joyce böylece. Okur, bu anlamı bulgulayıp çıkaracaktır: Metnin daha önceki kesimlerinde, Bloom'un kişiliğiyle ilgili olarak edindiği bilgileriyle, Joyce'un bu uygulaması, yazıniçi dilsel gereçlerle geleneklerin çağdaş bir anlatım konumuna nasıl katkıda bulunabileceğine bir örnektir.

Yazınsal metnin dili her şeyden önce doğal dil üstüne kurulur dedik. Ancak, doğal dili de yazar, dile getirmek istediği insanlık durumunun iletilebilmesi için gerekli değişikliklerle kullanır. Doğal dil, gerek dizimsel gerekse anlambilimsel yönden, ilkeleri kolayca izlenebilecek bir nitelik gösterirken, bir yazınsal metinde dizimsel öğelerle anlambilimsel öğeler kolayca birbirinin alanına taşar, birbiri içinde erir. Doğal dilin gündelik

kullanımında, bilim dillerinde, göstergelerin anlamları ile nesneleri genellikle bellidir, bir yazınsal metnin dilinde ise göstergelerin sınırları, başka bir deyimle, gösterge kavramının kendisi değişir. Çünkü bir metnin dili, doğal dildeki birtakım bildik sözce örnekleri üstüne kurulmakla birlikte, metiniçi bir varlık kazanır. Her metnin gereçleri ile bu gereçlerin birbirine eklemlenişi ancak metnin kendisiyle koşulludur. Metnin örneklediği, yansıttığı, çağrıştırdığı dünya ise, bildik dünyadan kökenli olmakla birlikte, kurmaca nitelikli bir başka dünyadır. Bir yazınsal metnin bütünü, bu kurmaca dünyanın tek bir göstergesi bile sayılabilir.

Ancak, yazınsal metnin iletişim dizgesi, dil içindeki öbür diller ya da topluluk-dilleri gibi, yerleşik bir kendine özgülük, kuralları ile göstergeleri hemen hemen kalıplaşmış bir dizge niteliği göstermez. Bununla birlikte, bir dil içindeki bütün iletişim dizgeleri, kalıplaşmış olsun olmasın, bir sanat metninin özerk dilsel yoğrumunda yenilenmiş bir biçimde, ortaklaşa bir etkiyle yer alırlar. Burada da örnek olarak gene Ulysses'i anabiliriz. Joyce, romanının gereçlerinin büyük kesimini, dilin gündelik kullanım alanından, sözgelişi, Dublin'in adres kütüklerinden, açıklamalı kent planlarından, güncel politikadan, gerçek adların karıştığı din ya da politika tartışmalarından, gazete kesiklerinden almıştır. Ama Ulysses'te bunların çoğu, o zamanın güncel yaşam bağlamındaki geçerliliklerini yitirmiş, yazınsal metnin amacı gereğince, ortak bir anlamsal işleve uyarlanmıştır. Çünkü özerk bir gösterge olan her sanat yaratısı: "1. Duyusal bir simge anlamındaki somut yapıttan; 2. Anlam yerine geçebilecek, kökü toplumun ortak bilincinde olan bir estetik nesne'den; 3. Anlatılan şeyle, apayrı bir varlığı değil de –özerk bir gösterge söz konusu olduğu sürece– belli bir dünyadaki toplumsal olguların ortak örgüsünü (bilim, felsefe, din, politika, ekonomi vb.) dile getiren bir ilişkiden oluşur."[11]

Bunca değişik dilsel veriden oluşan sanat yapıtının, amaçlanan estetik nesneyi, başka deyişle, dile getirilen kurmaca dünya örneğini sunabilmesi, bu değişik öğelerin belli bir bütün kuracak biçimde bireştirilmesini gerektirir. Bütünlük ile uyum ise, bir yazınsal metni oluşturan temel ilkelerdir.

I. Dilbilim ile Metin

1. Yazınsal Yapıttan Metne

Sanat yapıtını, olağanüstü yetenekte bir insanın yarattığı uyumlu-düzen olarak ele alan on dokuzuncu yüzyıl kökenli görüş ile bu görüşe dayalı eleştiri, günümüzdeki yazınbilimsel araştırmanın doğrudan doğruya benimsediği bir ilke olmaktan çıkmıştır. Bu görüşün temelinde, her sanat yapıtının tanrısal nitelikli bir yaratma, her sanatçının da bir dâhi olduğu inancı yatar. Bin dokuz yüz altmışlara değin, sanat eleştirisinde örtük bir biçimde de olsa süregelen bu inanç, günümüzde bir sınav geçirmektedir. Çağdaş sanat kuramının, bu arada yazınbilimsel araştırmanın temel savlarından biri, sanat ürünlerini bu tür sınırlayıcı kesinlemelerden uzak olarak ele almak, insanın sanat etkinliğini bir bakıma gökten yere indirmektir.

Bütün sanat yapıtlarını açıklamaya yetecek kapsamda bir soyut estetik dizgenin varlığı düşünülemeyeceği gibi, yazın ürünlerini inceleyecek kuramlar da felsefeden çok, yazınsal metinlerin kendi somut yapılarından gelişmek zorundadır artık.[12] Yazınbilimsel araştırma, her şeyden önce, yazılı sözün etkisi ile okurda bulduğu yanıtı göz önünde tutmalıdır. Bir dilin bütününü yöneten iletişim ilkeleri açısından bakılırsa, büyük yapıt diye benimsenegelmiş yazınsal örneklerin oluşumu, kavranışı, etkisi, yazındışı diye nitelenen dilsel ürünlerinkiyle birçok yönden ortaktır. İlk aşamada, bu iki tür etkinliği de belirleyen dilsel yasalar temelde aynıdır.

Yazınsal araştırma, büyük bir yapıtın estetik yüceliğini önceden Tanrı sözü gibi benimseyip, o yüceliğin duygusal bir yorumunu amaçlamak yerine, metni ele alarak ondaki birtakım nesnel söylem özelliklerini, metni şu ya da bu nitelikli bir metin yapan öğeleri, yöntemli bir biçimde saptamalı, bu öğelerin iletişim açısından işlevini izleyerek açıklamalara yönelmelidir. Yazınsal metne böyle bir yaklaşım, göstergebilimci yöntemin gelişmesinde en önemli aşamalardan biri olan Prag Dilbilim Okulu'nun ilkeleriyle saptanmıştır. Dilbilimsel önbilgilerden yoksun bir yazınbilimin eksik olduğunu ileri süren Roman Jakobson, bin dokuz yüz altmışlarda gelişecek yeni tür dizgesel araştırmanın öncülüğünü yaparken, metin yapısının dilbilimsel olanaklarından yola çıkıyordu.[13] Jakobson, sözsel iletişimin betiminde altı temel etken ayırıyor, yazınsal metinlerin çözümlenmesinde de bu altı etkenin göz önünde tutulması zorunluluğuna değiniyordu. Bunlar sırasıyla, gönderici, alıcı, bağlam, düzgü, ilişki, iletidir.[14]

Ancak, yalnız ses, sözcük, tümce, tümceler bütünü gibi dilbilimsel öğelerin metiniçi işlevlerine yönelik bir yazınbilimin de, estetik değerlendirmeyi dışında bıraktığı sürece eksik kalacağı açık bir gerçektir. Yazınsal metin, işlevini bir dilsel düzenleme olarak ortaya çıktığı an değil, bir okuma sürecinde alımlandığı an bütünler. Bu bakımdan, ağırlık noktası okur olan bir alımlama-estetiğine dayalı bir yazın tarihi, yazın toplumbilimi ile somut yazınsal metinlerin yorumları arasında bir denge kurmak zorunluluğu vardır.[15] Yoksa, yalnız metiniçi dilbilimsel işlevlerin saptanması yeterli bir çözümleme yöntemi olmaz.

Metin yapısının dilsel olanakları ile dilbilim ilişkisinin sınırları uzun uzun tartışılmış sorunlardır. Bu tartışmalar sonunda, yazın örneklerinin sanatsal niteliği konusundaki görüş de bir değişikliğe uğramış durumdadır. Bir sanat yapıtının "şiirselliği", dışardan uygulanacak soyut kuramlar ışığında aranması gereken bir şey olmaktan çıkmış, metnin derin yapısındaki birtakım iç özelliklere bağlanmıştır. Metnin somut yüzeysel yapısıyla ilgili çözümlerin, bir ikinci aşamada okuru derin yapının şiirsel etkilerine doğrudan doğruya yöneltebileceği görüşü benimsenmiştir. Böyle bir anlayış, metnin özelliğini araştırırken geleneksel yazın eleştirisinde öteden beri başlıca çıkış noktası olagelmiş yazınsal tür kavramının dışına taşmaya başlar, yazınsal olmayan dil kullanım biçimlerini de göz önüne alır. İşlevi tümcenin sınırında sona eren geleneksel dilbilim, yazılı metinlerin kuruluşunda tümce ötesi dilsel yapılarla ilişkilerin incelenmesine de yönelir. Böylece metin-dilbilimi doğar. Yazınbilim ile dilbilimin alanlarını ayıran sınırda, yazın ürünlerinin yalnız yazınsal tür kavramıyla irdelendikleri geçmiş dönemler boyunca kıyıda köşede kalmış birtakım sorunlar su yüzüne çıkar.

Bunlardan, metnin bütünlüğü ya da birliği sorunu son yıllarda çok değişik açılardan ele alınmış bir konudur. Bu soruna yaklaşımların belli başlılarından birkaçına bir göz atmak, dilbilimcilerin metin yapısında ne gibi özellikler üstünde durduklarını, metnin iletişim gücüllüğünün dilbilimsel yönünü biraz olsun gösterebilir. Bu yaklaşımlardan hiçbirinin biçimsel bir metin çözümlemesini amaçlamadığını, böyle bir şeye girişseler sonucun geleneksel yazın yorumculuğundan pek ayrı olamayacağını önceden belirtelim. Ama bu çabalarda çoğunlukla ilk amaç, herhangi bir dilsel anlatımı metin yapan öğeleri, bu öğelerin birbiriyle karşılıklı ilişkilerini bulgulamak, metin kuruluşunu betimlemektir.

2. Metin Dilbiliminden Yaklaşım Örnekleri

Biçimsel bir dilbilim çözümlemesini tümcenin ötesine taşıyan ilk araştırmacılardan biri Roland Harweg'dir. Harweg için bir metin yalnız sözcüklerden, başka bir deyimle biçimbirimlerden oluşan bir bütün değildir. Bir metin tümcelerden oluşur savı ile yola çıkar Harweg, hangi dilbilimsel öğelerin, tümcelerin birbirine bir metin-birliği oluşturacak biçimde eklemlenmesini sağladığını bulgulamaya çalışır.[16] Böylece metnin kuruluşunda başlıca işlevin adıllarca yürütüldüğü sonucuna varır. Tümce ötesi dilsel ilişkileri sağlayan, bir dilsel anlatımı tümce düzeyinden metin düzeyine taşıyan öğeler adıllardır Harweg'e göre. Metin düzeyi ise, sözün aşama aşama ulaşabileceği en üst düzeydir: sesler, sözcükler, tümceler diziminin oluşturduğu en son düzey. Böylesine önemli bir işlev yüklediği adıl kavramını da yeni baştan açıklamak zorunluluğunu duyar Harweg. Yerine-geçme (Substitution) kavramını önerir. Bir dilsel öğenin yerini bir başkasının tutması, adılın başlıca işlevi olarak vurgulanır bu kavramda. Yerine geçilene "Substituendum", yerine geçene de "Substitutens" diyor Harweg.[17] Öğelerin birbirinin yerine geçmesi işlevi iki türlü yürür:

1. Metnin belli bir yerinde, birbiriyle yer değiştirebilecek nitelikte sözler arasındaki çağrışımsal ilişkiyle.
2. Yerine geçilen öğe ile, yerine geçen öğenin metinde birbiri ardından sıralanışındaki dizimsel ilişkiyle.

Metnin bir yerinde "bir adam" sözü geçse, sonra aynı metin içinde bir başka yerde bu öğe yerini "o" sözcüğüne bıraksa, bir dizimsel yerine-geçme oluyor bu. Ama öte yandan, "o" sözcüğü yalnız "bir adam" yerine değil "insan" ya da falanca adlı kişi yerine de geçmektedir. Böylece, "bir adam" sözcüğü hem dizimsel bir ilişkiyi, hem de çağrışımsal bir yerine-geçmeyi gerçekleştiren bir sözcük olur.

Böylece, bir metnin dağınık öğelerini belli bir anlam yönünde derleyip toparlayan, metin-birliğini oluşturan etken, adılların bu ikili işlevidir Harweg'e göre. Görüldüğü gibi, gerçekte bu yaklaşım, metnin ortaya koymayı amaçladığı şeyin iletilmesine olanak sağlayan biçimsel öğelerden yola çıkmaktadır. Ama bir metnin dil yoğrumunda adıllar dışındaki öğelerin işlevleri bu yaklaşımda görmezden gelinmektedir. Harweg, sorunu yalnız adılların işlevine bağlamakla bir hayli yalınlığa vurur işi. Evet, adıllar metnin yüzey yapısında, söz birimlerini birbirine eklemleyen öğelerdir. Ama bu eklemleniş sonucu ortaya çıkan metin-birliği ancak biçimsel bir

birlik olur. Dolayısıyla metin bu yaklaşımda soldan sağa birbirine eklemlenmiş tümceler olmaktan öte geçmez. Bir metindeki söylem düzeni ile, metnin içinde oluştuğu doğal dilin bütünü arasındaki ilişkiler göz önüne alınmamış olur böylece. Oysa birçok metnin, özellikle yazınsal metnin iletişim gücüllüğünün irdelenmesinde en önemli nokta, bu tür ilişkilerdir. Bunu Saussure'ün ünlü söz-dil ayırımından, Prag Dilbilim Okulu'nun göstergebilim alanındaki uygulamalarından beri kesinlikle biliyoruz. Harweg, başlangıçta dilin aşamalı bir yapısı olduğunu varsayarak yola çıkmakla birlikte, yüzey öğelerine saplanarak, gerçekte metnin kendisini aşamalı bir yapı olarak göremez. Yazınbilimsel araştırmaya katkısı, olsa olsa, metnin birliğini biçimsel yönden betimleme önerisidir. Bu çaba, dizgecilik yönünde önemli bir deney olarak görülebilir.

Bir metnin, soldan sağa birbirine eklenen ardışık tümcelerden oluştuğu gerçeğini yaklaşımına çıkış noktası yapan bir dilbilimci de Polonyalı Irena Bellert'tir. Bellert, metnin alımlanması ile anlamlandırılması sorunlarına yönelirken, Harweg'den bir adım daha ileriye gider. Nasıl olur da okur ya da dinleyici, soldan sağa birbirini izleyen ardışık tümcelerden, o metnin anlamlar çerçevesini oluşturacak bir bağlam kurar? Bellert bu soruyu yanıtlamaya çalışır.[18] Böylece metnin somut boyutlarıyla sınırlı bir tutumun sakıncalarından uzak durduğu gibi, Harweg'in üzerinde durmadığı önemli birtakım ilişkileri de göz önünde tutar. Bir metnin alımlanışı sürecinde, alımlayan kişi, metindeki tek tek tümcelerin anlamını, kendi bilincindeki geniş kapsamlı bir anlamsal çerçeveye oturtarak bütünler Bellert'e göre. Her tümcenin anlamı, böyle bir bağlam içinde belirlenir. Bu bağlam, metnin tek tek dilbilimsel öğelerinin gerek sözsel gerekse dilsel çerçevesinden, bir de her sözcenin nesnel ya da kullanım durumuyla ilgili ilişkilerinden oluşur en başta.

Okurun alımlama edimi, metnin tutarlılığına, metinde tümceden tümceye hep yeni şeyler açarak sürüp giden akışa dayanır. Bu akışta, okurun gerekli bağlamı kafasında canlandırabilmesini sağlayacak bir devingen özellik vardır. Bu bakımdan, Bellert'te Harweg'deki gibi, metnin belirleyici özelliği, metin olmayandan ayrılan yönü, kendi kuruluşu içindeki tutarlılığıdır. Gerçekte metin ile metin olmayan arasındaki böyle bir ayrım, Bellert'in yaklaşımındaki önemli noktalardan biridir. Yapısalcı yazın kuramının metnin baş ilkesi olarak gördüğü dizgelilik de, çok daha ayrıntılı olmakla birlikte, temelde aynı ayrımdan yola çıkar. Bunun açıklayıcı bir örneği, çağdaş Rus yapısalcısı Jurij M. Lotman'ın sanat metniyle ilgili

görüşleridir. Lotman, sanat metninin, dilde tek tek dururlarken ancak birer gürültü olan ayrışık dil öğelerini, sunulmak istenen bir dünyanın anlamlarına eşdeğer bireşimlere sokarken gürültü olmaktan kurtardığını, böylece bu dilsel öğeleri doğal durumlarında sürdürdükleri bilgi yitiminin bozucu, karıştırıcı etkisinden uzaklaştırdığını ileri sürer.[19] Ancak, Bellert'in sözünü ettiği tutarlılığın vurgulanan özelliği, metnin okurca alımlanması sırasında işlev kazanan bir şey oluşudur.

Bu anlamda bir tutarlılık, önceden varsayılmış edilgin bir birlik değildir. Bir bakıma, metnin bütün etkenlerinin, hepsini kuşatabilecek bir noktadan görülebilmesi demektir. Metinde doğrudan doğruya verilen bir anlam, ya da olası bir anlam, birbirlerinden soyutlanmış ayrı birimler olarak değil, birbirlerine ilişkileriyle işlev kazanırlar. Metnin her somut parçası, öbür parçalarına böyle bir işlevsel bağla uymak zorundadır. Yalnız, bu bağ ancak, metnin kendisinin kapsamlı bir bütün olarak görülmesiyle belirir. Metin tutarlılığını sağlayan iki önemli etken vardır Bellert'e göre:

1. Bir metni okuyan kişide, son okuma anına değin sürüp gelen, tümcelerin birbirine eklenmesinden doğma bir metin akışı vardır. Bu, özellikle bir tümcenin doğrudan doğruya anlam taşıyan bir alt biriminin, metnin daha öncesinde başka bir tümcedeki benzer anlam taşıyan bir birime bağlanmasında görülür. Böylece, bir tümcedeki birimin anlamı, daha önceki bir dilsel öğe ile bütünlenir. Harweg'deki "yerine geçme" süreci Bellert'te "sürekli ulanma, birbirine eklenme" sürecine döner burda. Ancak burada adıllara Harweg'de olduğu gibi ayrıcalıklı bir işlev tanınmaz.

2. Ardıl iki tümce, birbirine biçimsel bir anlam bağı ile ulanmış olmak zorunda değildir. Ulanma, önceki tümcenin sezdirdiği bir başka anlam aracılığıyla da olabilir. Bu anlam, dolaylı yoldan iki tümceyi birbirine ular. Bellert, "sezdirimsel ulanma" adını verir buna.

Sezdirimsel ulanma sözcüklerin anlamından doğabilir:

"Oğlum bugün akşam yemeğine geç geldi. Dalgınlıkla yanlış trene binmiş çocuk."[20]

örneğindeki gibi. Burada "çocuk" sözcüğü "oğlum" sözcüğünün bir yorumu, özdeşi oluyor. Dilin genel yapısında önceden saptanmış anlambilimsel konumlar, okuru bu özdeşliğe yöneltiyor. Ama bu sezdirimle bulgulama ilkesi her zaman aynı biçimde işlemez. Kimi durumlarda sezdirimin birtakım metinötesi bilgileri de gerektirdiği görülür:

"Picasso Paris'ten ayrıldı.

Ressam Akdeniz kıyısındaki atölyesine gitti."[21]

örneğinde Picasso'nun ressam olması gerektiği, bağlamdan hemen hemen belliyse de, gerçekte iki tümcenin birbirine anlambilimsel ulanması, okurun bir önbilgisini gerektirir. Çünkü Picasso sözcüğü ile ressam sözcüğü arasında, doğal dilde yerleşik bir anlambilimsel ilişki yoktur. Burada metnin biçimsel yapısındaki bir anlam boşluğunu okurun, gene metindeki bir sezdirimin dürtüsüyle doldurması gerekmektedir. Gerçekte Bellert'in yalın bir kullanım düzeyinden aktardığı bu örneklerde izlenen sezdirimsel ilke, daha uzun boyutlu karmaşık metinlerde de, okurun ya da dinleyicinin tutarlı bir anlambilimsel bağlam oluşturmasında başlıca etkendir. Bu konudaki görüşleriyle önerilerini Wittgenstein'dan: "Bir söz ancak yaşamın ırmağında anlamlıdır" alıntısıyla destekleyen Bellert,[22] bu tümceyi, "Bir söz ancak bütün bağlamı içinde, dünyayı tanımamız aracılığıyla anlam kazanır," diye yorumlar incelemesinin sonunda.[23]

Irena Bellert, metin yapısına yaklaşımında, sezdirimsel işlevde saptadığı olanaklarla, okur-metin ilişkisinin önemli bir yönüne değinmiş olur böylece. Gözlemleri, özellikle yazınsal metinler açısından önem taşır. Okurun boş anlam alanlarını doldurma çabası, başka bir deyimle, metni koşullayan dünyanın okurca tanınması gerekliliği, sanat değeri taşıyan metinlerin okunmasında, ana ilkelerden biridir. Nitekim, Almanya'da bin dokuz yüz yetmişten sonra geliştirilen alımlama estetiği, metnin iletişimsel işlevini, büyük ölçüde bu ilkeye dayanarak açıklama çabasındadır.

Metin dilbilimi konusunda bir yaklaşım da, metnin birliğini, birbirini izleyen tümcelerin biçimsel ya da anlambilimsel tutarlılığından daha çok, metnin yüzeyinde görülen izleksel yapıya bağlama çabasıdır. Günümüzdeki metin çözümlemesinin temelindeki çıkış noktası bu görüştür. Bu yaklaşımın sözcülerinden biri olan Walter A. Koch, her metin çözümlemesine tümce düzeyinden başlamayı önerir.[24] Tümce düzeyinde, izleksel yönden birbirinden ayrı, bununla birlikte birbirleriyle ortak ilişkiler sürdüren tek tek birimler ayırır Koch, bunların her birine de "topic"[25] adını verir. Bizim altkonu diye adlandırabileceğimiz bu öğelerden, her tümcede bir ya da daha çok sayıda bulunur Koch'a göre, her tümcenin konusu da bu altkonular arasındaki ilişkilerden oluşur. Bir örnekle açıklamayı deneyelim Koch'un görüşünü:

"One day –this was in Paris– I asked Yeats what he did about books that were sent to him for signature."[26]

Bu örnek tümcedeki altkonuları şöyle saptayabiliriz:

1. Bu tümce Yeats ile ilgili

2. Başka biriyle de ilgili
3. Bir gün Paris'te birisi Yeats'e sordu
4. Yeats'e kitaplar gönderiliyor
5. Kitaplar imza için gönderiliyor
6. Ne yaptığı soruluyor bu kitapları

Burada 4 ile 6 sayılı altkonuların ilişkisinden, daha üst düzeyde bir anlambilimsel düzenleniş yapısı çıkıyor ortaya. Başka tümcelerde de saptanacak altkonu ilişkilerinden, okurun tek tek tümceler düzeyini aşan daha kapsamlı birimlere ulaştığını belirten Koch, bu üst birimlere sırayla izlek, paragraf, metin-çekirdeği adını verir. Her metin çözümlemesi tümcenin altkonularından başlayarak, daha geniş kapsamlı olan üst aşamalara doğru gelişir, değişik aşamalarda birimler arasındaki ilişkilerin anlamlandırılmasıyla da bütün metnin anlamsal çekirdeğine varılır. Başka deyimle, metnin izleksel birliği, değişik aşamalardaki öğelerinin ilişkisinden çıkar.

Görüleceği gibi, bu anlamda bir metin çözümlemesi, temelde bir açıklama işleminden başka bir şey değildir. Evet, Koch'unki gibi bilimsel yetkinliklerle donanmış bir metin açımlama yönteminin, metin çözümlemesi yolunda önemli bir gelişme olduğu apaçıktır. Ama böyle bir metin anlayışında gözden kaçan şey, bir metnin her şeyden önce okura, başka bir deyimle, alımlayana yönelik olduğu, anlama eyleminin de, ister okuma ister dinleme aracılığıyla olsun, kendi içinde bir süreç özelliği gösterdiğidir. Gerçekte bir metnin okunuşunda, baştan sona değin, her yeni okunan öğe, metnin daha önce okunmuş öğelerini etkiler, yeni anlam ilişkilerine sokar. Bir tümcenin anlamı "hiçbir zaman, yalnız o tümcede yer alan sözcüklerin anlamlarıyla belirlenmez... tersine (metinde önceden geçmiş) başka tümcelerin anlam içeriği aracılığıyla daha bir biçimlenir, birçok yönden de değişikliğe uğrar."[27]

Öte yandan, metne yönelecek bir izleksel çözümleme, metni hiçbir zaman dural, değişmez bir birim olarak görmemelidir. Bir metin, gerek toplumsal, gerek dilsel bağlamıyla sürekli olarak yeni anlamlar, boyutlar kazanır. Hem tarihsel eksen boyunca olur bu, hem de değişik dönem kesitlerinin eşzamanlı bağlamında. Oysa Koch'un çözümleme yöntemi, somut metnin görünüşüne yönelir her şeyden önce, belli bir metnin öteden beri süregelmiş ya da çağdaşı benzer metinlere ne ölçüde uyduğu, onlardan ne ölçüde ayrıldığı hiç sorulmaz.

Hiçbir metin, anlamını yalnız kendi başına kazanmaz. Bir Kafka öyküsünün anlamı, içinde bulunduğu yazınsal bağlam ile, Kafka'nın bütün yapıtlarındaki bakışın, düşüncenin ışığında aydınlanır. Söz konusu yazınsal bağlam da, hem eşzamanlı hem de ardzamanlı yazınsal ilişkilerin gözetilmesiyle oluşur. Bir Yunus şiiri için, bir Shakespeare oyunu için de durum aynıdır. Bu bakımdan, Koch'un yaklaşımındaki gibi yalnız tek metne yönelik bir çözümleme, metnin içinde oluştuğu tarihsel çizginin toplumsal-kültürel bağlamın etkilerini dışında bıraktığı için, sakınılarak karşılanmalıdır.

3. Metin Türleri Dilbilimi

Her metin, yazıldığı tarihsel anda, bir dilde yazılagelmiş belli türden metinlerin kendi aralarında oluşturdukları zincire son bir halka olarak eklenir. Her metin yazarı da, kendinden önce varolan belli türden bir metin biçiminin kurallarına uyar. Yalnız metne yönelik salt dilbilimsel çözümleme deneyleri bu metinötesi ilişkiyi göz önüne almak zorunluluğunu duymaz. Oysa, "değişik bilimlerin tek tek gelişmesinde, gerilerdeki genel örneğe dönülmeden, hiçbir yeni şeyin söylenemeyeceği koşulu bugün daha bir kesinlikle ortaya çıkmış durumdadır."[28] Bu sözdeki "genel örnek" kavramı ile daha önce değindiğimiz, dil içindeki dillerin ya da topluluk dillerinin metin dizgeleri bir bakıma çakışmaktadır. Metin türleri dilbilimi, tartışma, mektup, görüşme, reklam, reçete, radyo-televizyon haberi, dilekçe, telgraf, hava raporu, gazete haberi gibi gündelik metinlerle, estetik, yazınsal anlatı türünden kurmaca nitelikli, ya da dinsel, bilimsel türden kullanmalık metinlerin her birinde, o metnin kendisinden öte taşan birtakım yerleşik örgütlenme öğelerinin bulunduğunu varsayar.[29] Böylece metin türleri sorunu, geleneksel yazın tarihçiliğinin, ancak belli kurallara uyan metinlerin kendileriyle sınırlı "yazınsal türler" kavramının dar alanı dışına taşarak, yazındışı metin biçimleriyle de ilgili olmaya başlar. Buna karşılık, günümüzde yazınbilim incelemeleri de yalnız geleneksel yazınsal türlerin sınırları içinde kalmaz, her yazınsal metni, hem yazıniçi hem de yazındışı iletişim dizgelerinin oluşturduğu ortak dil tabanı üstünde irdelemeye yönelir. Metin türleri dilbilimi, geleneksel yazın türlerinin sınırlarını yıkan bu genel sav ile, yazınsal araştırmanın da, çalışma alanını yeniden gözden geçirip düzenlemesini, yeni yöntemler, dizgeler kurmasını zorunlu kılar.

Bir doğal dildeki metin türlerinin ne olduğu, bunların dilbilimsel yönden hangi ilkelerle tanımlanabileceği konusunda ileri sürülen görüşler arasında büyük ayrılıklar, karşıtlıklar vardır. Ancak, bu değişik görüşlerin üzerinde birleştikleri noktalar da yok değildir. Sözgelişi, metnin birliğinin betimlenmesinde, metindışına da taşılması zorunluluğu, uygulamada genellikle iki önemli noktanın göz önüne alınmasına yol açar. Bunların birincisi, eldeki metnin hangi metinler öbeğine sokulabileceği, ikincisi de metinsel durum, başka bir deyimle, metnin iletişim bağlamıdır. Birincisi, okurun, metnin alımlayıcısı olarak, nasıl bir tutumla, hangi beklentiyle metne yaklaşacağını belirler. Sözgelişi, gazetedeki ayrıntılı bir futbol maçı haberi ile bir futbol maçını konu alan yazınsal öyküye aynı beklentiyle

yaklaşmaz okur. İkincisi ise, metnin ne zaman, hangi durumda, hangi söylem geleneği içinde yazıldığı, göndericisi ile alıcısının niteliği, metinle kimin kime, neyi nasıl ilettiğidir. Bütün bu bilgiler, metni alımlayacak okuru belli bir iletişim konumuna koşullandırır. Metinsel-durum, metnin içinde yer aldığı toplumsal-kültürel kurum ilkelerince kendiliğinden belirlenmiş de olabilir: Bir duruşmada tanığa söz veren yargıcın, onu hiç değilse biçimsel yönden, konuyla ilgili bütün bildiklerini söylemeye koşullaması gibi.

Bir metin, herhangi bir metinler öbeği içinde görülemediği sürece, metinsel-durum kapsamlı bir biçimde betimlenemez. Öte yandan, belli bir metin öbeğine girebilmek de, metinsel-duruma ilişkin bağlamın betimlenmesi sonucu olur.

Metin türleri dilbilimi, metinleri ancak birbirine eklemlenmiş sürekli tümceler olarak gören metin dilbilimine oranla, dil içindeki çok sayıda iletişim dizgesinin olanaklarını göz önüne alan bir metin kuramının üstünlüğünü taşır. Yazınbilime yansıyan yönüyle bu kuram, geleneksel yazınsal-türler kuramına oranla, çok daha geniş kapsamlı açıklamaların dayanağı olabilir. Çünkü geleneksel yazın tarihi, yazınsal türler kavramını bir doğal dilin çok yönlü iletişim dizgelerinden nerdeyse soyutlayarak türetmiştir. Bilindiği üzre, daha sonraki yeni yazınsal biçimler de bu ana türlerin tarihsel ya da içeriksel birer uzantısı olarak görülmüştür. Sözgelişi, yeniçağda gelişen roman türü, on sekizinci yüzyıldan bu yana, ilkin İngiltere'de sonra başka ülkelerde genellikle epiğin bir alt dalı sayılmış, bu türün yeni toplumsal-tarihsel koşullar bağlamında oluşmuş kendine özgü söylem biçimi üstünde gereğince durulmamıştır.

Metin türleri dilbilimi, ilk bakışta genel çizgilerinin gösterdiği sugötürmez üstünlükle birlikte, daha, bütün değişik metin öbeklerini yeterince saptayıp sıralayacak bir yönteme ulaşmış değildir. Burada en önemli sorun, öbekleri birbirinden ayıran özelliklerin, metnin ya da metinle ilgili iletişim bağlamının hangi yönlerinde aranacağı konusunun, daha bir kesinlik kazanamamış olmasıdır.

4. Söz-Eylem Kuramı

Metnin birliğinden daha çok, o metinle ilgili dilsel eylemin birliğine yönelen ilginç bir kuram, bugün özellikle yazınsal sanat metinlerinin incelenmesinde önemli bir dayanak durumuna gelmiştir. Bu kuramın özellikleri ile yazınsal metin çözümlemesine katkısı üzerinde durmadan, bir dilsel eylemin birliği nedir, nasıl ortaya çıkar sorusunu yanıtlamaya çalışalım.

Hiçbir yazılı ya da sözlü metin, yalın türden birtakım edim bildirisi sözlerin art arda zincirlenişi, bir edim tümceleri toplamı olarak görülemez. Ancak, kendine özgü dilsel bağlamı içinde, bütün yalın edim sözlerinin bir bireşimi ile, tek tek söz birimlerinin üstünde bir genel bakış açısından, bir eylem olarak kavranabilir. Bu özelliğinden dolayı söz, kişiler arası karşılıklı eylemin, ilişkilerin, genel anlamda insan davranışının bir biçimi olarak görülebilir. Sözün bir eylem olduğu düşüncesi yeni bir şey değil. Dilin ne olduğu ne olmadığı konusunda ilkçağdan bu yana süregelen tartışmalarda sık sık ileri sürülmüş bir düşünce bu. Ama bu düşüncenin, bir metin anlayışına başlıca dayanak durumuna gelmesi, günümüzde olmaktadır. Metnin bir söz-eylem olduğu, edimsel bir boyut taşıdığı görüşü, İngiliz dil düşünürü J. L. Austin'in, ölümünden sonra yayımlanmış How to do Things with Words[30] adlı yapıtıyla etki kazanır. Austin'in, bu yapıtı oluşturan konuşmalar dizisinde geliştirdiği görüşler, son yılların dil felsefesine yön vermekle kalmaz, yazın kuramını da önemli ölçüde etkiler.

Tümcelerin dile gelişinde sayısız edim olanakları görür Austin. Bir tümce ya da herhangi bir söz, ancak dile getirdiği edimle, geçerli bir anlam kazanabilir. Başka bir deyimle, bir sözün anlamı, o sözün hangi durumda, ne türden bir davranışlar bağlamında kullanıldığıyla koşulludur. “Çok esiyor” sözü, yerine göre bir saptama olabilir, yerine göre bir yakınma, yerine göre de “pencereyi kapa!” anlamında bir buyruk olabilir. İşte Austin'in, sözün temel birimi olarak benimsediği söz-eylem, gerçekte belli bir kullanım bağlamı içinde görülen tümcedir, yoksa tümcenin doğrudan doğruya kendisi değil.

Austin, söz ile edimin bağı üstüne bu düşünceleri, Wittgenstein'in, sözün belli bir eylem biçimi olduğu, bütün öbür eylemler gibi bu eylemin de, ancak ortaya çıktığı bağlam içinde gerçek anlamını sürdürebileceği yolundaki görüşlerinden geliştirir. Austin için de bir tümce, ancak taşıyıcısı olduğu bir davranış bağlamının, bir söz-eylemin dile gelişidir. Anlaşılması

için, ilişiğindeki kullanım bağlamını, hangi koşullarda, nerde, nasıl, kime söylendiğini bilmek gereklidir.

Bu temelden yola çıkan Austin, dilsel etkinlikleri bir dizgeye sokmayı önerirken, ilkin bunları ikiye ayırır: Saptayıcı nitelikte sözceler, edimsel sözceler.[31] Saptayıcı sözce, kullanıldığı koşullara bağlı olmaksızın her zaman, her yerde belli bir biçimde anlaşılacak olguları saptar, ancak doğru ya da yanlış diye irdelenebilir. "Yer yuvarlağı, güneşin çevresinde döner," türünden bir sözce bu niteliktedir. Yalnız, Austin söz-eylem kuramının temel örneği olarak saptayıcı sözceyi değil de, edimsel sözceyi benimser. Bir saptamayı değil, bir edimi bildiren sözü. Üç yönü var söz-eylemin:

1. Salt dilsel (locutionary) yön.[32]
2. Edimsel (illocutionary) yön.[33]
3. Etkisel (perlocutionary) yön.[34]

Belli ses, sözcük, tümce birimlerinin belli bir biçimde birbirine eklemlenmesi ile ortaya çıkan her sözcede, en başta salt dilsel yön yürürlüktedir. Başka bir deyimle, salt dilsel yön, bütünüyle diliçi dizgenin biçimsel kurallarıyla sınırlıdır. Edimsel yön ise, bildirme, buyruk, uyarı, girişim, soru gibi edimlerin iletimini kapsar. Amaçlanan edimin alıcı yönünden kavranmasıyla da bir söz-eylem bütünlenir. Sözün, kullanım bağlamıyla ilişkisi bu noktada önem kazanır, çünkü bu tür bir söz-eylemin gerçekleşmesi için gönderici ile alıcının paylaştıkları bir iletişim yolu, bir toplumsal uzlaşım, ikisinin de benimsediği bir toplumsal töreler, alışkanlıklar bütünü, ayrıca, iki yanın da bir söz-eyleme istekliliği gerekir. Sözgelişi, evlenme memuruna "evet" diyen adam, Türkçeyi, evlilik kurumunu, tören kurallarını bilen kişi için, bu evet sözcüğünün ötesinde bir eylemi, en azından "evet, bu kadınla evleniyorum," anlamıyla, bunun kişisel toplumsal sonuçlarını bildirmiş olur. Burada karşımızdaki durum, yanlış ya da doğru yargısıyla niteleyeceğimiz türden bir bilginin iletilmesinden başkadır. Söz-eylemin üçüncü yönü olan etkisel yön ise, gene edimsel boyutla ilgilidir. Sözün, inandırma, caydırma, şaşırtma, ayartma gibi etkileri bu yönünü oluşturur. Burada, alıcının sözle amaçlanmış edime yönelmesi bütünler eylemi. Sözgelişi, köpeği sevmeye yaklaşan bir kimsenin, "aman, ısırır!" dendiği an, birkaç adım geri çekilip yol değiştirmesi, etkisel yöne girer.

Austin'in kuramının, bir metin kuramına dönüştüğü yer, bir tümcenin, söz-eylem olarak benimsenebilmesi için, kendi kullanımsal bağlamı içinde görülmesi zorunluluğudur. Sözlü ya da yazılı bir metinde söz-eylem, yalnız

art arda tümceler dizisi değil, hem her tümcenin tek başına, hem de bütün tümcelerin bir arada çağrıştırdığı iletişim konumuyla, kullanımsal bağlama özdeştir. Tümcelerdeki dilin gerçek edimsel boyutu, metinde her zaman açıkça verilmez. Verilmeyişi de okurun ya da dinleyicinin alımlama etkinliğini tümce ötesi dil, eylem dizgelerine, söz ile edimin birbiriyle ilişkilerine yöneltir.

Austin'in, insanın söz etkinliğini bir dizgeye bağlama çabasında açıkça vurgulanan gerçek, sözün yalnız diliçi bir bakışla kavranabilen biçimsel yönünden çok daha karmaşık, başka birtakım iletişimsel yönleri olduğudur. Yazınsal metnin birliğini temellendirecek bir kurama Austin'in katkısı, metnin doğrudan doğruya sunduğu dilsel biçimleri, söz kullanımının bağlamı ışığında kavrama olanağı yaratmasıdır. Söz-eylemin edimsel yönü, iletişimde bir sözcenin somut anlambilimsel gücüllüğünün tüketilmesiyle işin bitmediğini, alıcının sözcüklerle söylenmemiş olanı, kullanım bağlamından çıkarması zorunluluğunu iyice gösterir. Başka deyimle, gösterge ile belirlenen iletinin bütünü, göstergenin yalnız düzanlamında değil, büyük ölçüde yananlam ilişkilerinden, edimsel yönün sezdirimlerinden çıkarılmalıdır. Metinleri bu anlamda birer söz-eylem olarak kavrayan, buna göre de dizgeleştirmeye çalışan bu deney, geleneksel yazın tarihinin türler kuramından doğabilecek katı biçimsel sakıncalarını da ortadan kaldırmaktadır.

Söz-eylemin, tümcenin edimsel bağlamıyla özdeş olması, yazınsal metinlerin, özellikle de kurmaca metinlerin incelenmesi açısından önemlidir. Böyle bir metnin anlaşılmasında ilk adım, onun doğrudan doğruya açıkça ya da dürümlenmiş olarak sunduğu çok yönlü bağlamın incelenmesidir. Böylece, iletişimin edimsel boyutu ortaya çıkarılabilir.

Austin'in izleyicisi, öğrencisi John R. Searle, kendi geliştirdiği dil kuramını çok daha apaçık bir biçimde, geniş anlamda bir eylem kuramının parçası olarak görür. Sözü sürekli bir eylem diye nitelerken, dil felsefesinde öteden beri süregelen iki kuramsal yaklaşımı bağdaştırır. Bunlardan birincisi, geleneksel dil felsefesi ile mantığın, yalnız tümcelerin anlam çözümüne yönelen yaklaşımı, ikincisi de çağdaş dil felsefesinde, dilsel konumlarda sözün kullanımını çözümlemeye yönelik yaklaşımdır.[35] Bir dilbilimci ya da yazınbilimci değildir Searle. Austin gibi, bir dil düşünürüdür. Dilbilimin de yazınbilimin de geleneksel kuramlarına bağlı kalmak zorunluluğunu duymadan, çağdaş dil ile yazının gereksinmelerine uygun çözümler geliştirir. Ne sözün iletisini tümcenin biçimsel sınırları

içinde ele almakla yetinir kimi katı dilbilimciler gibi, ne de dil kullanımını yalnız genel davranış ilkelerine bağlama çabasındadır. Searle'ın saptamalarına göre bir tümce hem dilbilimsel sınırları içindeki kendine özgü anlamıyla, hem de belli bir iletişim bağlamında ortaya çıkmış bir kullanım olarak görülebilir. Tümcenin biçimsel yapısıyla, tümce ötesi bağlamdaki olgular, karşılıklı bir ilişki içindedir.[36] Bir tümcede nesnelleşmiş dilsel durum, tümcenin kullanıldığı ortamı belirleyen olgusal durumu da yansıtır böylece. Bu iletişim konumu, tümcenin somut dilsel yapısından edimsel boyutuna, bir bakıma söz-eyleme, varmamızı sağlar. Dil, kişilerin paylaştığı bir eylem olarak kesin yasalara indirgenemeyeceğinden, doğadaki bütün olguların tersine, doğa bilimleriyle tam açıklanmaz. Dil eyleminin kendine özgü olgularını Searle ikiye ayırır: Kaba olgular (brute facts), kurumsal olgular (institutional facts).[37] Birinciler, birtakım bilgilerin temeli diye benimsenegelmiş örnekler üstüne kurulmuş genel nitelikli olgulardır. Sözgelişi, "bu taş hep ötekinin yanında durur," "iki nokta arasındaki en kısa yol doğrudur," "başım ağrıyor," gibi sözceler, değişik nitelikte olmakla birlikte, birtakım bilgileri kendi dilbilimsel sınırları içinde, alışılmış bir yalınlık ilkesiyle dile getirir, oldukları gibi de kavranırlar. Oysa, insan yaşamının töre, güzellik, felsefe gibi kesimlerindeki sözceler, bu nitelikte örneklere indirgenemez. "Bay A ile Bayan B evlendi," "yargıç sanığa on yıl verdi," "bizim takım onları 3-2 yendi", gibi sözceler, varolabilmek için birtakım toplumsal kurumların da varlığını gerektiren olgulardır: kaba olgulardan ayrı, kurumsal olgular. Anlamlarının koşulu, bir toplumsal kurumla ilişkilerinin görülebilmesidir. Evlenmek eylemi, toplumdaki bir evlilik kurumunun bağlamında; bir duruşma, toplumun yargı kurumu çevresinde; bir futbol oyunu ise, bu oyunu oynayanların davranışlarını belirleyen kurallar bağlamında anlam kazanır. Bu ilişkiyi:

x demektir y, c bağlamında[38]

diye özetliyor Searle. Gerçekte burada yaptığı iş, Austin'in söz-eylem kuramındaki kullanımsal edimsel yönün önemini daha bir vurgulayarak, tümce ötesi bağlamın daha ayrıntılı irdelenmesi gerekliliğini göstermektir.

Austin'de de Searle'de de insanın dilsel ilişkilerinin başlıca alanı tümcedir, metin değildir. İkisinde de, mantığı bir tümceler mantığı olarak görmüş geleneksel mantığın izleri vardır. Ancak, tümce ötesi bağlama da tanıdıkları önemle, özellikle Searle'ın, tümceleri kurumsal bağlam içinde anlamlandırma, çözümleme önerisiyle bir metin kuramına dolaylı yoldan

katkıda bulunmuşlardır. Söz-eylem kuramının temelindeki ilkelerin, işlevsel yöne ağırlık veren bir metin anlayışına sağladığı katkıyı ilerde daha ayrıntılı açıklamaya çalışacağız.

Hiç kuşkusuz, bir metin enikonu bir tümceler dizisi olmadığı gibi, bir söz-eylemler dizisi de değildir. Önemli olan, tek tek söz-eylemler ötesinde, metnin geniş kapsamlı bir dil edimi olarak örgütlenişidir. İşte, temelde tümceye bağlı söz-eylem kuramı, ancak bu düzeyde yazınbilimin metin çözümlemelerine yardımcı olabilir. Söz-eylem kuramından yola çıkarak, yazınsal metinleri toplumsal edim boyutu ile tanımlama çabası daha ürünlerini yeni yeni vermekle birlikte,[39] salt dilbilimsel bir metin kuramından daha çok umut vermektedir.

II. Geleneksel Yaklaşımlar

1. Geleneksel Yazın Türleri Kuramının Yetmezliği

Günümüzde, bir dil içindeki bütün metin türleri ile metnin dilbilimsel yapısı üstüne sözünü ettiğimiz türden araştırmalar sürüp giderken, geleneksel yazın tarihçiliğindeki yazınsal türler kuramı, bir yazın metninin ilkin hangi türün biçimsel kurallarına uyduğunun saptanıp, ona göre incelenmesini, yorumlanmasını gerektirir. Bugün, bir metnin gerek tarihsel gerekse dilsel yönden bir dizgeye oturtulmadan bütünüyle kavranamayacağı, yaygın bir görüştür. Yazınsal metni, bir dilin sayısız iletişim biçiminden biri olarak irdeleyen, dilin bütün öbür metinleriyle de ilişkili sayan bu görüş, epik, şiir, dram anaörneklerinden geliştirilme yazınsal türler kuramıyla kimi noktalarda bağdaşmaz. Bugünün yazınbiliminde de geçerliğini hiç tartışmasız sürdüren yazınsal türler kuramının kökeni, Avrupa'da eski Yunan-Latin uygarlıklarının coşkuyla örnek aldığı on altıncı yüzyıla uzanır. Aristoteles'in Poetika'sını yeniden bulgulayan on yedinci yüzyıl ise Homeros'un destanlarını, Pindaros'un odlarını, Sophokles'in oyunlarını yaratıcı yazının doruk noktaları, anaörnekleri olarak benimser, bunların her çağda, yazın alanındaki her benzer yaratının tanımlanmasında ölçüt olabileceğini ileri sürer. Bu görüşten gelişir yazınsal türler kuramı. On sekizinci yüzyılda, klasik diye benimsenen örneklerin yetkisi tartışılmaz bile. On dokuzuncu yüzyılda Goethe de, klasik epik, şiir, dram türlerini yazınsal yaratının, her çağda örnek alınması gereken doğal biçimleri diye betimler. Kısacası, geçmiş dönemlerde yazınsal araştırma çoğunlukla, her yeni metin biçimini bu kutsal üçlüye ilişkisiyle tanımlar, roman ile kısa öykü, daha önce değindiğimiz gibi, epik ana türünün uzantısı olarak görülür sözgelişi, ötesi aranmaz.

Geleneksel yazın tarihçiliğinde söz konusu edilen bu türlerin, birbirinden çok kesin sınırlar ile ayrılmadığı, bir türün ötekinin alanına taşabileceği, ya da yeni yeni türlerin ortaya çıkabileceği sık sık söylenmiştir. Ancak, yazınsal tür kavramının kendisi, yapıtın gerek dış gerekse iç yapısı yönünden saptanmış soyut genel kurallara dayandığından,[40] yeni metin biçimlerini kendi iletişim özellikleriyle betimleyip açıklamakta her zaman yararlı olamamıştır, James Joyce'un Finnegans Wake'i, bir Max Frisch, A. Robbe-Grillet, Samuel Beckett ya da Michel Butor anlatısı, bilinen yazınsal tür tanımlarından her birinin ötesine taşan,

üstelik belli birtakım toplumsal, kültürel, tarihsel etkenlerden dolayı taşan, değişik iletişim örgütleridir. Geleneksel roman ya da öykü türünün kalıp ilkeleriyle bütünüyle açıklanabilecekleri düşünülemez.

Ayrıca, geleneksel yazın türleri kuramı, dilin, toplumda gündelik amaçlı birçok kullanımının sürekli olarak yazınsallaştığını, buna karşılık yazınsal metinlerdeki birçok kullanımın da gündelik amaçlar için kullanım kazandığını göz önüne almaz. Günümüzde, basındaki reklam metinleri, televizyon programları, filmsözü metinleri, radyo oyunları, doğal dilin gündelik iletişim düzeyinden yazınsallaşmaya doğru hızla gelişen bir süreç içindedir. Geleneksel türler kuramıyla bütünüyle açıklanamamış, dolayısıyla da başlangıçta yazınsal bir biçim olarak kuşkuyla karşılanmış serbest koşuk uygulaması bile bir yönüyle bu süreç içinde anlam kazanır. Yazın tarihinde, Wordsworth ile Coleridge'in 1798'de Lyrical Ballads'da "yalın insanların dili"ni, şiirlerini oluşturacak temel gereç olarak seçmeleri, on sekizinci yüzyılda Samuel Richardson'ın Pamela'da, daha sonra Goethe'nin Werther'de, kendi günlerinde toplumun ancak gündelik amaçlı bir iletişim biçimi olan mektubu, birer roman örgüsünde yazınsallaştırmaları, dilin kullanmalık metinlerinin yazınsallaşması sürecine en belirgin örneklerdir. Bunun tersi ise, "bir dili yazarlar yapar" düşüncesinde apaçık görüldüğü gibi, yazınsal metinlerdeki özel kullanım biçimlerinin doğal dilce özümlenerek, dilin gündelik kullanımına yansıdığı durumlarda göze çarpar. Shakespeare'in, Yunus'un, Bacon'ın, Orhan Veli'nin bugün gündelik dilde herkesçe kullanılır duruma gelmiş sözleri buna örnektir. Yazınsal metinlerin geliştirdiği iletişim olanakları, dilin genel çevrimine yeni anlatım biçimleri olarak katılır, hem gündelik kullanıma daha önce varolmayan, en azından devingen bir biçimde varolmayan gücüllükler kazandırır, hem de daha sonra gelecek yeni yazınsal yaratılar için bir birikim oluştururlar. Yazın yaşamı, yaşam ise yazını aydınlatır böylece. Söz ile dil arasındaki sürekli etkileşimdir bu. Her dilin, her kültürün birbirinden ayrı yazınsal türler geliştirmiş olmasında da, bu etkileşimin önemli payı vardır. Klasik dillerin kendilerine özgü yazınsal iletişim düzenlemeleri olan ana türlerin, her dilin, her dönemin yazınsal ürünlerinin irdelenmesinde uygulanabilecek birer ölçüt gibi görülüp görülemeyeceği, bu yönlerinden dolayı, bugün tartışmaya açık bir noktadır.

Yalnız geleneksel anaörneklerden değil, dilin bütününü kapsayan iletişim dizgelerinden yola çıkacak bir metin kuramı, metnin düzenleniş olanaklarını daha kuşatıcı bir açıdan kavrayabilir. Böyle bir açıdan,

gündelik dilde kullanıldıkları tarihsel olarak saptanabilen metin biçimlerinin, kimi dönemlerde nasıl yazınsallaştığı da izlenebilir. Yazın alanı, kendiyle sınırlı, kendine yeterli, kendi içinden bir zamanlar çıkarılmış ilkelerle kısıtlı bir alan olmaktan kurtulur böylece. Yazınsal evrimin, toplumda belli dönemlerde ağır basmış, dolayısıyla da kendi aralarında tarihsel bir dil kullanımları dizgesi ya da metin dizgesi oluşturan belli düzenleme biçimlerine, belli metin biçimlerine bağlı olduğu burada ortaya çıkar. Gerçekte, dil içindeki her topluluk-dilinde kullanılmakta olan dilsel işlemler şeması hemen hemen sınırlıdır. Bu, özellikle felsefe tanrıbilim, politika, toplumbilim gibi, kavramları geniş bir alana yayılan metin biçimleri için doğrudur. Bir dinsel öğüt konuşmasının, bir felsefe incelemesinin metni, kendine özgü bir düzenleniş biçimi gösterir. Bu düzenleniş biçimi çağdan çağa değişikliklere uğrayabilir. Ama temel çatısı yönünden değişmeden kalır. Bu kendine özgü biçim, belli bir alanın ana-metni (Alm. Makrotext) diye adlandırılabilir. Bir toplumda, belli bir çağda varolan bütün ana-metin türlerini araştırırken, hangi ana-metinlerin daha yaygın olduğu, hangilerinin hiç görülmediği, bunun o günkü toplumsal yapıyla ilişkisi, gündelik kullanımdaki ana-metin örneklerinden hangilerinin yazınsal alanca benimsendiği, yazınsal metinle gündelik kullanım metinlerinin ne bakımdan birbirinden ayrıldığı, üzerinde durulacak noktalardır.

Bir metnin birliği, bir dil edimi olarak ancak, çevresindeki metinlerin kendi aralarında oluşturdukları birliğe ilişkisiyle aydınlanır. Tek bir metin, tarihsel olarak belirlenmiş bir metinler dizgesi içinde anlamlıdır. Bir metin kuramı, yazınsal ürünlerin kavranmasına önemli katkılarda bulunabilir. Ancak, böyle bir kuram, tek tek yazın ürünlerine tarihsel bir bakışın da, metin karşısındaki okurun bireysel estetik yaşantısının da bütün yönlerini kapsayacak düzeye gelmiş değildir. Şimdilik olsa olsa, okuru, metni anlamlandırma etkinliğinde yönlendirmeye yararı dokunabilir.

2. Yazınsal ile Yazındışı

Hangi metin yazınsaldır, hangi metin değildir? Bu sorunun karşılığı her çağda aranmış, yazınsal metin tanımlanmaya çalışılmış. Geçen yüzyıllarda, yazınsal tür kavramından yola çıkılarak verilmiş bu sorunun yanıtı genellikle. Yazınsal bir türün belirleyicisi olarak önceden benimsenmiş kurallarla ilkelere uyup uymadığına göre, bir metnin yazınsal olup olmadığına karar verilmiş. Yazınsal tür tanımlarına uygunluğuna göre, roman denmiş bir metne, şiir denmiş, ya da oyun denmiş. Yazınsallığı böyle ölçülmüş bütün metinlerin.

Ayrıca, metinlerde anlambilimsel bir çokdeğerlilik, başka deyimle çokanlamlılık da yazınsal metnin ayırıcı özelliği sayılagelmiştir. Özellikle Yeni Eleştiri akımının, en başta Ezra Pound olmak üzere birçok sözcüsü, şiirin yoğunlaştırılmış anlam olduğunu sık sık belirtmiştir. Burada söz konusu edilen yoğunluk, metinde belli bir sözcüğün ya da anlam biriminin, birçok anlam alanıyla ilişkili olması durumudur. William Empson, The Structure of Complex Words adlı yapıtında yazınsal metinlerdeki bu tür anlam ilişkilerinin, belli metinlerdeki sözcük kullanımlarından yola çıkarak "fool" sözcüğünün, Elizabeth çağı oyunlarındaki kullanımında, dört değişik anlam alanına yönelebileceğini saptar:

1. a. Budala
   b. Alık
   c. Sağduyusuz
2. Soytarı
3. Kötü kişi
4. Aklından zoru olan

Birinci anlamın, yerine göre ağır basabilecek yananlamları olarak ise:

Alay konusu
Boşboğaz
Toy
Çocuksu
Sarakaya alınan
Acınası

gibi olasılıklar sıralar.[41] Empson, açıklamalarında "fool" sözcüğünün kullanıldığı yerde, bu anlamlardan bağlama uygun olanın seçileceğini, ötekilerin ise dışarda bırakılacağını belirtiyor.[42] Ama kimi durumlarda bu anlamlardan iki-üçünün birden sezdirilmiş olabileceğini de ekliyor

sözlerine. Ancak, yazınsal metnin görünür bir özelliği olan bu çokanlamlılığın, Elizabeth çağı oyunlarını izleyen seyirciyi ya da bu oyunların okurunu nasıl bir kavrayış sürecine soktuğu, bu sürecin hangi aşamalarla geliştiği, Empson'ın ilgisi dışında kalır. Yeni Eleştirmen, anlambilimsel bir çokdeğerliliği yazınsal yapıtın özelliği sayarken, bunun, gündelik kullanımda saydam olan dilin yazınsal kullanımda bir bulanıklık etkisine yönelmesinden doğduğunu düşünür. Bir metindeki anlam yüklemesini, katı nesnelerin ağırlığıyla bile özdeşleştirir kimi zaman:

"Bir dilsel düzenleme, anlamla aşırı ölçüde
yüklendiğinden, bir taş heykel ya da porselen
vazo benzeri bir özellik kazanır. Şiir, anlamı
ya da anlamlarıyla vardır."[43]

Bir metnin yalnız sözcük düzeyinde değil, ses, tümce, tümceler bütünü düzeyinde de, bir dilsel birim, doğrudan doğruya belirttiği anlamın yanı sıra, birçok başka anlamı da sezdirebilir. Metnin bütünü düzeyinde bu duruma çok yalınlaşarak bir örnek verelim: Joseph Conrad'ın Heart of Darkness adlı uzun öyküsünü, Kongo'nun içlerine serüvenli bir yolculuk, insan yüreğinin karanlığına bir yaklaşım, Avrupa sömürgeciliğinin uygarlık maskesi altındaki korkunç yüzü, yirminci yüzyılın insanının ahlak yönünden çöküşü gibi değişik anlam doğrultularında okuyabiliriz. Her yazınsal metinde rastlanan bu anlamca çokdeğerliliğin saptanması, tek tek yazınsal metinlerin ne olduklarının bulgulanmasına çok yaramaz. Gerçekte önemli olan, bu değişik anlam alanlarının metinde hangi ilkelerle birbirine örüldüğü, değişik anlam boyutlarının kesişmesinden, iletişimde ne gibi bir etkinin doğduğudur. Dolayısıyla bugün yazınbilimde kesinlikle bilinen şey, yazınsal metinleri belirleyen özelliğin, onların türlerinden ya da içinde yer aldıkları metin öbeklerinden değil, her birinin öngördüğü kendine özgü iletişim konumundan çıkarılabileceğidir. Yalnız metnin biçimsel dış dokusuna, yüzeysel anlam ilişkilerine yönelik tanımlar, bir yerde yetersiz kalmaktadır.

Yüzey özelliklerine bakarak, yazınbilimde uzman olmayan bir okur bile, yazınsal bir metni yazınsal olmayan metinden çoğunlukla kolayca ayırt edebilir. Sözgelişi, Freud gibi, yapıtları bu anlamda bir yazınsal özellik taşıyan bir bilim adamının yazınsal sayılamayacağını, Robert Musil gibi filozof bir yazarın da gerçekte ozan olduğunu hemen saptayabilir böyle bir okur. Bu ayrım her zaman bilinçli bir işlem değildir gerçi, ama söz konusu okur, metnin hangi bağlamda yararlı olmayı amaçladığına bakarak kestirir

durumu. Sigmund Freud'un amacı hiç kuşkusuz birtakım gerçek insan ilişkilerinin bilimsel açıklamasını sunmaktır, bir şiir etkisi sağlamak değil. Sıradan bir okurun bile bu ayırt etme yetisi, başka metinlere de bakarken yazınsalı yazınsal olmayandan, kullanım bağlamına göre ayırt edebileceğimizin bir kanıtı sayılabilir. Ama bu ayırt etme, metin çözümlemesinin ileri aşamalarında kesin bir sonuca götürmez bizi, çünkü yazınsal metin iletisinin alımlanacağı konum ile yazınsal olmayan ürünlerin alımlanacağı konum arasındaki ayrım, çağlar boyu hep değişegelmiştir. Sözgelişi, İngiltere'de on beşinci yüzyılda çok tutulmuş olan Everyman adlı alegorik oyun, çağındaki birçok benzeri gibi, hem tanrıbilimsel bir konunun öğretilmesi gibi somut bir yararı, hem de estetik etkiyi amaçlayan bir metindir. Tıpkı bunun gibi, Francis Bacon, denemeleriyle hem bilim, hem felsefe, hem de yazın tarihinde yer almış bir yazardır. Montaigne de, hem felsefe, hem yazın tarihinde anılagelmiştir. Buna benzer örneklerden açıkça anlaşılacağı üzere, yazınsal ile yazınsal olmayan dil kullanımının belirlenip birbirinden ayırt edilmesinde çok seçik ilkeler yoktur.

Yazınsal ile yazındışı ayrımı, bu belirsizliklerinden dolayı, yazınbilimsel araştırmada değişmez tek dayanak olarak benimsenemez. Yazınsal metnin yüzeydeki biçimsel özellikleri değil, ilettiği anlamlarla sunduğu dünyadır onu yazınsal yapan. Dolayısıyla, iletişimin niteliği ile konumu, daha sağlıklı bir dayanak noktası olabilir. Yazınsal metinlerin büyük çoğunluğu, yaşadığımız dünyadaki durumlarla değerleri, gerçek deneysel bilgilerimizle açıklayamayacağımız bir bağlamda, bir kurmaca dünyanın kendine özgü tutarlılığı içinde, yeni ilişkilerde sunar. Bu bakımdan, her yazınsal metnin kurmaca bir metin olduğu söylenebilir. En gerçekçi sayılan yazınsal metinlerin bile, gerçeğin kılıkılına bir saptanması olmadığını, gerçek verilerin, sanatçının amaçladığı anlamlar doğrultusunda şu ya da bu ölçüde bir değişime uğradıktan sonra yazılı metne yansıdığını biliyoruz. Olaylarla durumları, gerçek dünyadaki nedensellik bağı içinde sıralamaz hiçbir yazar. Kurmaca metnin gereklerine göre, kimi anlamı daha çok, kimini alışılmıştan daha az vurgulayarak, yeni bir nedensellik ilişkisi uydurur. Kurmaca metnin, dizimsel-çağrışımsal boyutları bu yeni ilişkinin gerekleri doğrultusunda oluşur.

Burada, kurmaca metinlere özgü iletişim biçiminin, tutarlı bir tarihsel gelişim çizgisi içinde görülüp görülemeyeceği sorunu ortaya çıkar. Kurmaca olmak, yazınsal metinlerden çoğunun paylaştığı bir özellikse, kurmaca düzeydeki iletişim biçiminin de bir evrimi, her yeni metinde

yansıyan değişmez ilkeleri olması gerekir. Nitekim, yazınsal metin-yazındışı metin karşıtlığından yola çıkan geleneksel bakış, hiç değilse her dönemin tarihi içinde işleyen birtakım yazınsallık ilkeleri saptamaya çalışır. On sekizinci yüzyılın yazınsal metinde yer alamaz nitelikte gördüğü birtakım duygularla coşkuların anlatımı, on dokuzuncu yüzyıl yazınsal metninin başlıca özelliğini oluşturmuştur sözgelişi. Ancak böyle genelleyici saptamalar, daha önce de belirttiğimiz gibi, metnin yüzeyinde göze çarpan dil özelliklerine, çok çok sözün bildik kullanımındaki anlambilimsel olanaklara dayanır. Oysa, gerçek dünyanın değil de kurmaca bir yaşam dünyasının dile getirilişi, daha köklü bir tarihsel gelenek, kendi içinde bir tutarlılığı sürdürmüş bir iletişim biçimi olarak görülebilir. Bir dilde ya da dillerde ortaya konan her yeni kurmaca metnin, insan soyunun başlangıcından beri yaradılış söylencelerinden, destanlardan, masallardan geçerek sürüp gelen iletişim şemaları, anaörnekleri vardır. "Bu anaörnekler ne yapar yapar, ayakta kalırlar. Bunlarla sergilenen oyunun bitimi belli bir saate kurulmuşsa, daha o saat kesinlikle çalmış değildir. Anaörneklerin ayakta kalması da silinip gitmesi ölçüsünde bizi ilgilendirir. Dolayısıyla, onlara daha yakından bakmanın zamanıdır,"[44] derken Frank Kermode, belli türden bir iletişim biçiminin önemiyle tarihsel boyutunu vurgular. "A" tarihsel-kültürel bağlamında oluşturulmuş bir kurmaca söylem, çok daha sonraki dönemlerde, birtakım toplumsal ya da politik nedenlerden dolayı, yeni bir "B" bağlamında etkinlik kazanabilir. Avrupa dillerinde, destan çağındaki birtakım söylem örneklerinin, ortaçağ derebeylik döneminde yazın ürünlerinde yeniden ortaya çıkışı, sonra on dokuzuncu yüzyılda romantik akımla, bu gelenekteki örneklere bir daha dönüş, böyle bir tarihsel evrimin kanıtlarından biridir.

Kurmaca metin kavramının, yazınsal metin kavramından daha uzun bir geçmişi olduğu herkesçe bilinen bir tarihsel gerçektir. Yalnız, kimi dönemlerde yazınsal metin, kendi doğasına aykırı olarak, gerçeğin kesin bir yansısı olarak nitelenmiş, bu tutumun doğurduğu önyargıyla, birçok kurmaca metin, zaman zaman gerçeği tam yansıtmamakla suçlanmıştır. Sözgelişi, ortaçağ Avrupa yazınında, saraylı öykülerin öncüsü olan Fransız Chrétien de Troyes, yapıtlarında herhangi bir tarihsel gerçeği aktarmaz, Keltik geleneğin ünlü Arthur söylencelerini yeni bir anlamda düzenleyip yazdığını söyler. Erec et Enide, Cligés, Lancelot, Yvain, Perceval, Le Conte du Grall adlı koşuk öykülerinde bu özellik apaçık görünür. Ancak, on ikinci yüzyılda kilise, gerçek yaşamdaki olaylara uygunluk taşımayan bütün

metinlerle birlikte Chrétien de Troyes’nın öykülerini de “yalan” diye damgalar. Başka çağlarda, daha başka yazarların, sözgelişi on sekizinci yüzyılda Defoe’nun yapıtlarının aynı suçlamaya uğradıklarını biliyoruz. Gerçekte, çelişik bir biçimde, bu hoşgörüsüz suçlamanın dayanağı ile, bugün kurmaca yazınsal metni tanamlamaya çalışanların dayanağı birbirinden pek ayrı şeyler değildir. Evet, kurmaca metin ile yalan, önemli bir açıdan birbirinin aynıdır. İkisinin de ortaya koyduğu dilsel yapının, gerçek deneyler dünyasında doğrudan doğruya bir anlam eşdeğeri, bir özdeşi yoktur. Fuzulî de bir gazelinde:

Ger derse Fuzulî ki güzellerde vefa var,
Aldanma ki şair sözü elbette yalandır.

dizeleriyle, gerçek yaşamın irdelenişindeki mantık biçimiyle, yazınsal söylemin, “şair sözü”nün, bu mantığa “elbette” uymazlığını belirtirken, bu iki anlam dünyasından birine ötekinden kanıt getirilemeyeceğini bilgece söyler. Ancak bir Chrétien de Troyes, bir Defoe, bir Fuzulî ya da herhangi bir başka kurmaca metinler ustası, kendi yazdığı yalanların da insan yaşamıyla ilgili birtakım önemli gerçekleri dile getireceğini kesinlikle bilir. Bu bakımdan, kurmaca metin ile kurmaca olmayan metin arasındaki ayrım da, yazın tarihi yönünden, en az yazınsal-yazındışı ayrımı ölçüsünde yararlı olabilir. Dolayısıyla, yeni bir yazınbilimde, göz önünde tutulması zorunluluğu vardır.

III. Kurmaca Kavramı

1. Kurmaca İletişim Konumunun Yönleri

Kurmaca metinlerin alımlanması için gerekli iletişim konumunun gerçekleştirilmesinde birtakım güçlükler vardır. Bu tür iletişim konumunun özelliğini, metinde dile getirilen anlam ya da anlam tabakaları ile metindışı yaşamın somut gerçekleri arasında doğrudan doğruya bir bağ kurulmasına elverişli olmamak diye tanımladık. Hangi ilişkide gerçekleşecek öyleyse kurmaca metnin iletişimi? Her yazınsal metnin temel anlatım örgüsünü, o metnin içinde yoğrulduğu ortamın gerçek ya da düşünsel olguları belirler. Önemli olan, bu örgü ile gerçek yaşam bağlamının birçok yönü arasındaki ilişkidir. Bu, karşılıklı bir etkileşim ilişkisidir. Kimi yerde metnin temel örgüsü, yaşam bağlamının değişik yönlerine, kimi yerde de yaşamın toplumsal, tarihsel, kültürel akışı, metnin gizli anlam gücüllüklerine ışık tutar. Dil içindeki bütün topluluk-dillerinin, doğal dilin bütününün, metinle olan bağı da burda irdelenebilir. Bir metnin tümcelerinde dile gelen anlamın doğrudan doğruya, bildik yaşam nesneleri ya da durumlarıyla özdeşleşmesi ötesinde, metnin tümcelerinde söylenmeden geçilen, ama temelinde oluşturucu etken olarak yer alan anlam öğelerinin kavranmasıdır önemli olan. Başka bir deyimle, kurmaca metnin alımlanmasında gerekli iletişim konumunda gönderici (yazar) ile alıcı (okur) arasındaki ilişkinin toplumsal koşulları, metnin sunduğu anlamın, okurca dolaylı ya da dolaysız bir yoldan gerçek olgulara bağlanmasını zorunlu kılmaz. Bu durumda ne gönderici ne de alıcı, iletişimde karşı yanın takınacağı tutumun birtakım toplumsal koşullarla belirlenmişliğini varsayabilir. Buna karşılık, dilin gündelik kullanımındaki iletişim konumlarında ise, gönderici ile alıcı arasındaki ilişkinin toplumsal koşulları vardır. Bu durumda, her alıcının, metindeki anlamı, göndericinin öngördüğü gerçek olgular çerçevesine bağlamak zorunluluğu vardır. Bir gazete haberinin okuru bu durumdadır sözgelişi. O haberi yazan da okurun belli bir güncel konudaki beklentisini karşılamak amacıyla yazmıştır. Buradaki iletişim konumunun kuralları, önceden toplum töreleriyle aşağı yukarı belirlenmiş durumdadır.

Ancak, birtakım metinlerin bu iki iletişim konumundan hangisi içinde alımlanabileceği, kimi durumlarda kolay kestirilemez. Özellikle çok eski çağların metinlerinde bunu saptamakta, oldukça güçlükle karşılaşılabilir. Bu güçlük, böyle metinlerin değerlendirilmesinde belirsizliklere yol açabilir. Bu konuda, burada anılabilecek örneklerden biri, Batı dillerinde çağlar boyu geniş okur kitlelerince sevilerek okunagelmiş ermiş yaşamlarıdır. Bu tür öyküler ilk okunuşta, içlerindeki bir sürü inanılmaz, olağanüstü ayrıntıdan,

söylem şemalarından dolayı kurmaca olarak nitelenebilecek metinlerdir. Önceleri ağızdan ağıza anlatılagelen, çoğu yedinci, sekizinci, dokuzuncu yüzyıllarda keşişlerce yazıya geçirilen bu öyküler, yazarlarınca gerçek tarih olarak tanıtılmış, kilise de işine öyle geldiği için her zaman bunların gerçek olduğunu, tarihsel belge niteliği taşıdığını ileri sürmüştür. Bunlardan ünlü ortaçağ tarihçisi Bede'in İngilizceye Lives of the Abbots, Life of Cuthbert diye çevrilmiş yapıtları ile dokuzuncu yüzyılda yazıya geçirilmiş The Voyage of St. Brendan[45] adlı bir başka öykü, büyük bir düş zenginliği gösteren, kurmaca oldukları apaçık öykülerdir. Tarihçi Bede'in bu ermiş öykülerindeki anlatımı, Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum adlı, İngiltere tarihini konu alan yapıtındaki anlatımdan çok daha düşsel bir nitelik göstermekle birlikte,[46] bunlar da tarihsel kesinlik taşıyan metinler gibi okunagelmiştir. Bede'in tarihçi kişiliğinin bir payı olmuştur bu yanlış anlamada. Ünlü bir tarihçi olduğu için, yazdığı kurmaca öyküler de tarih gibi okunmak istenmiştir. Ayrıca, kilise, ermişlerin yaşamöykülerini her zaman gerçek diye benimsetmek istemiştir. Oysa bugün, bu öykülerin kurmaca metin olmadığını ileri sürecek kimse ya da kurumun, bunların gerçekliğini doğrulayacak tarihsel kanıtlar göstermesi beklenir. Böyle bir sav ancak, tarih araştırmalarından çıkarılmış birtakım bilgilerle desteklenebilirse geçerlik kazanır.

Bir başka güçlük de, daha önce kısaca değindiğimiz gibi, kurmaca metin kavramının, yazınsal gelenekteki birtakım metinleri dışında bırakması olasılığıdır. Sözgelişi "fable" türü her yönüyle yazınsal gelenek içinde yer almakla birlikte, kurmaca metinlerde gözetilen birçok koşulu yerine getirmez, çünkü bu türün örneklerinden çıkarılacak "kıssadan hisse", metnin yazıldığı günün toplumsal, tarihsel bağlamından nerdeyse soyut olarak, kesinlikle belirlenmiştir. Tek bir töre dersi vardır çıkarılacak, okur o dersi çıkarmak zorundadır. Metinle yaşam arasında çok yönlü kavramsal ilişkiler aramak değildir okurdan beklenen. Metnin anlamı, toplumun töre kurumunun ilkeleriyle saptanmış durumdadır. Böyle bir anlam ilişkisine şu öyküyü örnek verebiliriz:

Vaktiyle bir Tilki ile bir Yılan arkadaş olmuşlar. Bir gün, bunlar yolda giderken bir çaya rastgeliyorlar. Tilki çaydan geçmek için suya giriyor. Yılan kalıyor kıyıda. Diyor ki:

"Tilki kardeş! Sen başını aldın gidiyorsun, ben derenin bu tarafında kaldım. Beni de götürsene. Ben senin boynuna sarılırım, öte yakaya geçer, beraber yolumuza gideriz."

“Olur,” diyor Tilki. Dönüp geliyor. Yılan’ı boynuna dolayıp, suya dalıyor.

Tam çayın ortasına geldikleri zaman Yılan başlıyor Tilki’ nin boynunu sıkmaya.

“Kardeş!” diyor Tilki. “Korkudan olacak, fazla sıkma boynumu. Biraz gevşet öleceğim.” Yılan aldırmıyor. Bu sefer Tilki:

“Boynunu uzat,” diyor. “Boynunun altındaki kırmızı yerden bir öpeyim.” Yılan uzatıyor boynunu.

“Ha biraz uzat... Biraz daha uzat... Biraz daha uzat...” Tam yılanın kafası ağzı hizasına erişince, Tilki dişlerini bir batırıveriyor, Yılan’ın canı çıkıyor. Tilki de nefes alıyor. Karaya çıkınca dümdüz uzatıyor.

“Anasını bellediğimin arkadaşı”, diyor. “Eğer sen şöyle dosdoğru arkadaşlık yapsaydın, dipdiri bu yakaya geçerdin. Eğri büğrü arkadaşlığın sonu işte böyle olur.”

Koyuyor orda ölü Yılan’ı, çekip gidiyor.[47]

Bu metinden çıkarılacak anlam, kesin bir töreler dizgesindeki arkadaşlık, doğruluk, iğrilik kavramları ile öykü arasında kurulacak ilişkiden doğar. Anlamın daha geniş ayrıntıları da ancak, toplumda insan ilişkilerini düzenleyen genel kurallar göz önünde tutularak bulgulanabilir. Gerçi, değişik ortamlarda, değişik zamanda, sayısız kişinin davranışını belirleyebilecek bir metindir bu. Ama belirlenecek davranış örneği de, bu davranışın değerlendirilmesi de hep aynı kalacaktır. Uygulandığı her benzer durumda, bu metnin anlamı, toplumdaki töre kurumunun soyut ilkeleri çerçevesinde bir kesin gönderge bulacaktır. Tıpkı, benzer koşullarda her zaman aynı sonucu verecek bir deneyi anlatan, bir fizik, matematik ya da kimya metni gibi. “Arkadaş doğru gerek,” atasözünü anımsayacaktır bu öyküyü her okuyan. Bununla birlikte, söz konusu yazınsal türün, yirminci yüzyılda, kurmaca yönünde ilginç bir evrim gösterdiğini de görürüz. Sözgelişi, Kafka’nın “Kleine Fabel” adlı kısa metni, başlığıyla, okurda geleneksel türün kuralları çerçevesinde bir anlam beklentisi uyandırmakla birlikte, insan yaşamının hangi yönüne uygulanabileceği konusunda önceden sınırlanmamışlığı, başka deyimle, metindışındaki belli bir kesin göndergeye bağlanamayışı yüzünden, alımlama sürecinde okurun değişik bir iletişim konumuna girmesini gerektirir:

“Ah,” dedi Fare, “dünya her gün daralıyor. Önce öyle genişti, bir korku veriyordu bana, yürüdüm daha, uzakta sağda solda duvarlar görünce mutluluk duydum hani, ama bu uzun duvarlar öyle hızlı yaklaştı ki

birbirine, işte son odadayım şimdi artık, köşede de, içine yürüyeceğim kapan duruyor.” “Yürüdüğün yönü değiştir, olsun bitsin,” dedi Kedi, yedi onu.[48]

Bu metin, görüldüğü gibi, geleneksel türün yararlandığı belirli metindışı göndergeden, iletinin hemen uygulanabileceği bir anlam nesnesinden yoksundur. Böyle olması amaçlanmıştır. Gerçek yaşam bağlamında belli bir göndergesi olmadığı için de kesinlikle kurmacadır. Anlamlandırılması, metnin iletişim örgüsü temelindeki kavramların bulgulanmasını, sonra o örgünün insan yaşamının değişik yönlerine, değişik açılardan yansıtılmasını gerektirir. Buradaki temel iletişim örgüsünü biçimlendiren etkenler, insanın varoluşsal çıkmazı, Kafka’nın bu çıkmazı yirminci yüzyıl insanının alınyazısı olarak kavrayıp dile getirmesidir. Bu örgünün metne yansıyan temel kavramları, doğrudan doğruya söylenmemiş, daralma, korku, duvar, köşe, kapan, kedi gibi göstergelerle sezdirilmiştir. İnsan yaşamıyla etkinliğinin sınırlanmışlığı, insanın evrensel tutsaklığı, bu sınırlanmışlıkla tutsaklıktan kurtulma çabasının çelişik niteliği, metinde sunulan nesnel kedi-fare öyküsünün derinindeki soyut anlamlar düzeyinden okurun çıkaracağı bir bağlantıdır. Bu metindeki anlamın, gerek yüzeysel gerekse derin boyutlarıyla gerçek insan yaşamının doğrudan doğruya kendisine değil de, öyküde çizilene benzer ilişkilerine uygulanması, tüketilemeyecek bir süreçtir. Yazılışından sonra, atom çağında insan alınyazısının niteliğini açıkladığı gibi, yeni bir insanlık durumunun anlamını uzay çağında da açıklayacaktır kuşkusuz. Yaşamın değişen akışı ile yaşam olgularının değişen ilişkilerine, değişik açılardan uygulanabilecektir. Oysa geleneksel “fable” türünden bir metnin anlamı da, her çağda her toplumda uygulanabileceği insan ilişkileri de önceden kesinlikle bellidir. Kafka’nın, insan yaşamının evrensel anlamsızlığını, genelgeçer nitelikte kesin anlamlarla işlev gören bir geleneksel metin türü görünüşünde dile getirmesi de, ayrıca ilginçtir burda. Yazar, başlığa bakıp hazır anlam bekleyen okuru, bu beklentisiyle çelişecek karmaşık anlamların eşiğine getirip bırakarak, karşıtlık yoluyla da bir etki sağlıyor. Bu yönüyle Kafka’nın metni, geleneksel benzerlerinden ayrı, bütünüyle kurmaca bir iletişim konumunda alımlanmayı gerektiriyor. Ancak, bir geleneksel hayvan öyküsünü de Kafka’nınki gibi, kurmaca düzeyde kavrayamayacağımız ortaya çıkıyor böylece. Ayrıca, bu tür kısa öyküler yalnız Kafka’nın değil çağımızın başka yazarlarının da, sözgelişi Brecht’in de sık sık başvurduğu bir anlatı biçimi olduğundan, örnekler alabildiğine çoğaltılabilir.

Böylece, kurmaca metin kavramının her geleneksel yazın türünü kapsamayacağını bir örnekle açıklamaya çalıştık. Bu durum, geleneksel tür kurallarının yanı sıra, her yazınsal metnin iletişim özelliğine de ağırlık tanımanın, sağlıklı bir yazınbilimsel araştırmadaki önemini belirtmeye yetecektir. Yazınsal metinleri ayrı bir öbek olarak tanımlama girişimleri, günümüze değin kesin bir sonuç vermemiştir. Gelecekte vereceği de kuşkuludur. Ancak, bu durumdan dolayı çağdaş yazın tarihçiliğinin, yazınsal ürünlerin tümünü kapsayacak nitelikte genel ilkeler aramaktan vazgeçip, belli çağların, akımların metinlerini yazınsal kılan özellikleri anlatmakla yetinmesi de beklenemez.

Bir metnin kurmaca olup olmadığı, özellikle tarihsel gelişmelere yönelmiş bir araştırmada, önemli bir anlam taşır. Bu ayrım bize, tarihsel akışta, kurmaca metinlerin ayrı, öbür metinlerin de ayrı iletişim bağlamları içinde görülmeleri olanağını verir. Yazın öğretimi açısından da böyle bir ayrımın sağlayacağı kolaylıklar vardır. Bütün kurmaca metinlerin okunmasında geçerli olabilecek birtakım temel ilkeler önerilebilir. Oysa, geleneksel yazınsal metin kavramının kapsadığı bütün yazın türlerine uygulanabilecek bir alımlama biçimi yoktur. Bir geleneksel hayvan öyküsünü, Don Quijote'yi alımladığımız ilkelerle alımlayamayız. Bu bakımdan, yeni yazınbilimin, direterek üstünde durduğu kurmaca metin-kurmacadışı metin ayrımı, hem yazın tarihçiliği, hem yazın öğretimi, hem de yeni anlamda bir okuma edimi yönünden, yabana atılamayacak bir görüştür.

2. Kurmaca Metnin Göndergesi

Bir metnin göndergesi dendiği zaman genellikle, ya metin ile yaşam gerçekleri arasındaki karşılıklı ilişkiler, ya da metnin kendi içindeki değişik yapısal düzeyler arasındaki ilişkiler söz konusu edilmektedir. Birinci durum ayrık-göndergelilik, ikinci durum ise öz-göndergelilik diye adlandırılabilir.

Kurmaca metnin göndergesine özgü birtakım nitelikleri, daha önceki bölümlerde, kurmaca metin ile gerçek yaşam arasındaki bağı irdelerken, gözlemlerle dolaylı bir yoldan belirledik. Bu nitelikleri daha bir kesinlikle saptama çabamızda, bir çelişki karşısındaymışız gibi bir duyguya kapılabiliriz. Bir yandan, kurmaca metinlerdeki anlam birimlerinin gerçek yaşam dünyasında bir karşılığı olup olmaması önemli değildir sonucuna varabilir insan, çünkü metnin ilk aşamasında bir ayrık-göndergelilik, kurmaca metinlerde görülen bir durum değildir. Ama öte yandan, kurmaca metnin temelindeki kavramsal örgü ile yaşamın birçok varolan ya da olası nitelikte görüngüleri arasında bir karşılıklı ilişkinin kurulabileceği sonucu ortaya çıkıyordu. Bu bakımdan ayrık-göndergelilik durumunun kurmaca metinle ilişkisi, daha ayrıntılı bir biçimde, yeniden gözden geçirilip tartışılması gereken bir noktadır. Şimdiye değin söylediklerimize dayanarak, kurmaca metinlerin kendilerine özgü göndergesini anaçizgileriyle şöyle betimleyebiliriz:

1. Kullanmalık metinlerin büyük çoğunluğuna oranla, kurmaca metinlerde somut değil de, daha çok soyut anlam düzeyi, başka bir deyimle, metnin derin yapısındaki kavramlar örgüsü, gerçek yaşamın görüngüleriyle bir karşılıklı ilişkiye sokulur.

2. Bu bakımdan, bir kurmaca metnin alımlayıcısı için ilk iş, metnin temel kavramlar örgüsüne karşılık olabilecek, çok düzeyli gerçek yaşam görüngüleri bulgulamaktır. Oysa, kullanmalık metinlerde, gerçeğin hangi görüngülerinin metnin göndergesi olarak anlaşılacağı, alımlayan için belirlenmiştir.

3. Kurmaca metnin alımlayıcısı, metnin kavramsal temel örgüsünü birçok bakış açısından görebilir. Bu bakış açılarından her biri, yaşam gerçeğinin başka bir ilişkiler kesimini kuşatabilir. Alımlayıcının, bu bakış açılarından ya da ilişkiler kesiminden istediğini seçmesi, bir seçtiğini sonra değiştirmesi olanağı, onun metindeki temel kavramsal örgüyü kullanmaktaki özgürlüğüdür. Bu özgürlük, kurmaca metinle ilişkili görülecek gerçek yaşam görüngülerinin alanını büyütür.

3. Kurmaca Metnin Geçerlilik Alanı

Şimdiye değin söylediklerimizle, kurmaca metinlerin, yaşam alanındaki görüngüler açısından, kullanmalık metinlere oranla, daha geniş bir geçerlilik taşıdığını göstermeye çalıştık. Ancak, bu geçerliliğin ya da başka deyimle, kurmaca metnin yaşam alanındaki görüngülere uygulanabilirliğinin sınırları nerde biter?

Bir roman düşünelim, sözgelişi. Thomas Hardy'nin Tess of the D'Urbervilles'ini ele alalım. 1891'de yayımlanmış bu romanda dile getirilen somut nesnelerle olgular bağlamına her yönüyle benzeyen bir gerçek dünya yoktur. Olası bir dünya da yoktur, çünkü olası, niteliği bizce önceden belli bir şey değildir. Bununla birlikte, romanın soyut düşünsel yapısının temelinde yatan kavramlar örgüsü, hepimizin yakından bildiği, yaşadığı, gündelik olgularla çakışır: Aile kişileri arasındaki ilişkiler, çok çocuklu bir kırsal ailenin, geçim kavgası içinde, yetişmiş çocuklarından beklediği özveri, yoksul insanların zenginlik düşü, romanın ana izleklerinden biri olan yalnız bırakılmışlık, bu tür olgulardandır. Romanın belli başlı kişileri arasındaki karşıtlıklar da, gerçek yaşamda algılanan olgular örgüsüyle temelde örtüşür. Çapkın, duygusuz zengin çocuğu ile yoksul, güzel kız karşıtlığı Alec ile Tess, özentili aydın ikiyüzlülüğü ile toy bir içtenliğin karşıtlığı da Angel ile Tess ilişkisinde yansır.

Andığımız bu temel ilişki yapılarının hiç görülmediği bir gerçek dünya varsayalım. İşte ancak böyle bir dünyada Tess of the D'Urbervilles romanı yaşama uygulanabilirliğini, geçerliliğini yitirir. Ama bu, hiçbir zaman, romanın temel kavramlar örgüsünün değişik yaşam dünyalarına kesinlikle uygulanamayacağı anlamına gelmez. Romanın alımlayıcısı, bu soyut düşünsel örgünün oluşturduğu örnek ile, kendi yaşam dünyası arasında anlam ilişkileri kurmakta özgürdür. Bu düşünsel örgünün geçerlilik alanı, kurulacak olan anlambilimsel alanı da belirler. Bu anlamlar, çok değişik yollardan, değişik bakış açılarından gerçekleştirilebilir. Anlamlandırma sürecinin işleyişi ile temel öğelerine dördüncü bölümde ayrıntılı olarak değineceğiz.

Şimdi, on dokuzuncu yüzyıl bitiminde İngiliz yazınının ilginç metinlerinden biri olan Tess of the D'Urbervilles romanına gerçek yaşam dünyasıyla ilişkileri açısından biraz daha yakından bakalım. Bu metnin iletisini birkaç tümceyle özetlemeyi denersek, temelindeki soyut kavramsal örgüye de aşağı yukarı yaklaşmış olacağız: Tess, annesiyle babasının budalaca kuruntuları etkisiyle, soylu bir eski Norman ailesinden,

D’Urberville’ lerden geldiğine inandırmaya başlar kendini. Bu yanılgı içinde genç kız, sinsi amaçlarını tatlı diliyle ustaca gizleyen Alec D’Urberville’in ağına düşer. Alec yüzüstü bırakır Tess’i. Tess’in doğurduğu çocuk ölür. Sonra genç kız, aydın, görünüşte içten Angel Clare’i sever. Angel de evlendikleri gece, geçmişini öğrendiği an, katı, bencil bir hoşgörüsüzlükle, bırakır gider Tess’i. Tess, ailesinin yoksulluğu yüzünden, Alec’e dönmeyi dener, sonra öldürür onu. Angel, bağışlanması dileğiyle Tess’e döner. Genç kız, kaçamak birkaç mutlu gün geçirir onunla. Sonra yakalanır, öldürme suçundan dolayı asılır.

Bu öyküyle Thomas Hardy, yoksul bir genç kızın Victoria çağı İngiliz toplumunda karşılaştığı hoşgörüsüzlüğü, mutsuz alınyazısını çizer. Bu metnin, yalnız Tess gibi İngiltere’nin Wessex bölgesinde yaşayan genç kızların değil, başka birçok genç kızın da alınyazısıyla ilgili görülebileceği, her roman okuru için apaçık bir gerçektir. Tess’in içinde yaşadığı topluma benzer toplumlarda yaşayan birçok genç kızın yaşamındaki birtakım durumların aydınlanmasına bu romanın bir katkısı olabilir. Metnin bu çok yönlü geçerliliği, okurun ilgisini, anlamın soyut düzeylerine yöneltebilmesindendir. Bu düzeydeki düşünsel anlamlar, gerçek yaşamdaki birçok somut duruma, örnekledikleri ilişki biçimi açısından bağlanabilirler.

Metnin geçerlilik alanının sınırlarını bir yönden daha araştıralım: Tess of the D’Urbervilles romanının soyut anlam düzeyi, günümüzde de belli türden bir genç kız alınyazısı için geçerlilik kazanır mı? Bugün de tıpkı Tess gibi kandırılmış, yüzüstü bırakılmış, mutsuz düşmüş genç kızlar var. Onların da alınyazısı başka kişilere, özellikle sevgilerine bağlı. Onların da birtakım düşleri, umutları, toplumun birtakım hoşgörüsüzlükleri yüzünden gerçekleşmeden kalıyor. Ama öte yandan da toplumun kendisi, on dokuzuncu yüzyıl sonundan bugüne büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır. Bu değişiklikten dolayı, bugün mutsuzluk çeken genç kızların içinde bulundukları toplumsal çevre, somut ayrıntılar yönünden, Tess’in içinde bulunduğu toplumsal çevreden hayli başkadır. Bu da Tess of the D’Urbervilles‘teki ilişkiler örneğinin bugün için genelgeçer bir örnek olmayacağı, metnin yazıldığı yüzyılda bağlanabileceği somut yaşam durumlarının bugün sayıca çok daha azaldığı anlamını taşır. Aynı durum birçok başka kurmaca metin için de söz konusudur. Sözgelişi, Flaubert’in romanı Madame Bovary, Kuzey Fransa’da yaşamayan, bir köy hekimiyle de evli olmayan birçok başka kadının alınyazısına uygulanabilecek bir metin olarak görülebilir. Metindeki soyut düşünce örgüsü öyle evrenseldir ki,

birçok somut örneği içerebilir. Emma Bovary’nin yıkımı da, gerçekleşemeyecek düşler ardında koşmaktan doğar. Tıpkı Tess’in durumunda olduğu gibi. Ama bu düşleri, içinde yaşadıkları toplum sokmuştur onların kafasına. Emma’nın kişisel serüvenini on dokuzuncu yüzyıl Fransız orta tabaka toplumunda izleriz. Ama her çağda, mutlulukları kocalarına bağlı, toplumun özentilerinden doğma düşleri hiçbir zaman gerçekleşememiş kadınlar vardır. Öte yandan, gene toplumlar, on dokuzuncu yüzyıl sonundan bu yana önemli bir evrim geçirmişlerdir. Metnin göndergesinin somut dış ayrıntıları burada da azalmıştır.

Dolayısıyla, bir yandan Tess of the D’Urbervilles, Madame Bovary gibi metinlere bugün verilen anlamlar, metindeki soyut bir temel kavramlar örgüsüyle koşullu oldukları için yazarın amacına aykırı sayılamazlar; ama öte yandan da, bu anlamlandırma, metnin on dokuzuncu yüzyıldaki alımlanmasında etkili olan birçok somut metindışı ayrıntının aydınlatıcı gücünden yoksun olarak gerçekleşmek zorundadır. Burada okur, yaşam dünyasından metne özdeşlikler bulma çabasında, bütünüyle tutarsız, saçma bir geçmişi gözünde canlandırıyor olabilir. Başka tür metinlerde, geleceği canlandırıyor olabilir gözünde, aynı tutarsızlıkla. İşte bu gibi sakıncalardan, okuru, öz-göndergeli diye nitelediğimiz kurmaca metnin yapısındaki birtakım öğeler uzak tutarlar. Bu öğelerin, güdümü kendinde bir işlevleri vardır. Bu işlev, okuru, metiniçinden kaynaklanan bir kavrayış tutarlığına yöneltir.

Bütün kurmaca metinlerdeki soyut anlam düzeyinin, düşünülebilecek bütün benzer toplumsal durumlara uygulanıp uygulanamayacağı, önceden kesin olarak bilinemez. Ayrıca, bir kurmaca metnin temel kavramsal örgüsünü gerçek yaşama uygularken, bunu önemli noktaları görerek doğru yapabilmek, başka deyimle metiniçi güdümle doğru yönlendirilebilmek, alımlayanın yorum yeteneğine, okuma birikimine bağlı bir etkinliktir.

4. İletişim Konumu Açısından Kurmaca Metin – Kullanmalık Metin

Kurmaca metinlerle gerçek yaşam dünyasının olguları arasındaki bağın, doğrudan doğruya değil, metindeki soyut kavramsal örgü aracılığıyla kurulabileceğini belirttik. Kullanmalık metinlerde ise durum değişiktir. Böyle metinlerdeki soyut kavramsal örgüyü alımlayabilmek de okur için pek bir sorun yaratmaz. Gerçekte bu örgünün görülmesi zorunluluğu bile doğmaz bunlarda. Bir gazete haberi, bir kent kılavuzu, bir yemek pişirme betimi gibi kullanmalık metinlerdeki anlam birimleri, somut anlam düzeyinde, gerçek yaşam dünyasındaki karşılıklarını bulurlar. Anlamın göndergesi her zaman bu gerçek edimler ortamı, yaşanan dünyadır.

Kurmaca metinlerin iletişiminde ise, okurun ilgisi, gerçek yaşamdaki birtakım edimlere, nesnelere, olgulara değil, metnin somut anlam düzeyi ile soyut anlam düzeyi arasındaki ilişkiye yöneltilir. Kurmaca metinlerde, metin ile gerçek arasındaki bağ, ancak alımlayan, metnin soyut düzeyinden yola çıkarsa kurulabilir, çünkü kurmaca metinlerdeki somut anlam düzeyi çoğunlukla, gerçek yaşam dünyasındaki durumlarla doğrudan doğruya özdeş değildir. Don Quijote'de, Robinson Crusoe'da, Gulliver's Travels'da ya da Fahim Bey ve Biz'de, sözcüklerle çizilen kişileri, durumları, nesneleri, gerçek yaşam dünyasında hemen bulamayız.

Kurmaca metinleri öz-göndergeli metinler sayıyoruz, çünkü bu metinler okurun ilgisini anlamın değişik düzeylerine yöneltmeyi amaçlar, anlamın gerçek yaşam bağlamıyla ilişkisini dolaysız belirtmeye yönelmezler. Bu özellikleri de, yazarın, kullandığı görece birtakım estetik kurgular uygulamasından doğar. Bu bakımdan, öz-göndergeli metin kavramı, bütün kurmaca metinler öbeğini kapsayan bir kavramdır. Ancak, bir yönüyle bilimsel metin de, öz-göndergeli metin niteliğini taşır. Yalnız burada belki ilkin, bilimsel araştırma ile bilimsel metni birbirinden ayırmak gerekir. Bilimsel araştırma, şimdiye değin bilinmeyen olguların bulgulanmasına yöneliktir. Özellikle doğa bilimleri için söz konusudur bu. Bilimsel metin ise, bilimsel araştırma ya da gündelik deneylerle bulgulanmış, bilinen olguları, anlaşılır bir biçimde betimleyen metindir. Bu nedenle de, öz-göndergeli metin sayılır, çünkü amacı, gene metiniçi dilsel kurgularla, birtakım olguların anlaşılmasına yarayacak kavramları aydınlatmaktır. Ancak, bilimsel metni, kurmaca metinlerden ayırarak kullanmalık metinler arasında saymamız, gerek yazarın gerekse okurun tutumu açısından, belli

ön koşulları gerektirmesinden dolayıdır: Bilimsel metnin yazarının, gerçekleri dile getirme, okurun da yantutmaz davranma zorunluluğu herkes için apaçıktır.

"Fable" öykülerinin işlevini nasıl betimlediğimizi anımsayalım. Böyle bir öykünün kavramsal örgüsü ile gerçek arasındaki bağ önceden saptanmıştır: bu tür bir öykü, yalnız birtakım kavramları aydınlatmakla kalmaz, okurun gerçek yaşam düzeyindeki edimlerini de yönlendirmeyi amaçlar. Aynı şeyi, çağdaş bilim kuramı çerçevesinde, bilimsel metinler için de söyleyebiliriz. Bilimsel metinler de her şeyden önce, belli olguların anlaşılabilir bir betimini sunmak zorundadırlar. Yalnız bu olguların anlaşılması, salt anlama etkinliği uğruna yapılan bir iş değil, metnin alıcısına gerçek dünyada yararlı olabilecek edimsel bilgileri sağlamaya da yöneliktir. Sözgelişi, Bertrand Russell'ın Din ile Bilim (Religion and Science) adlı yapıtı, insanlığın gelişmesinde din ile bilimin hangi yönlerden etkili olduğunu, bu iki kavramın tarihsel, düşünsel, ruhbilimsel özelliklerini açıklar. Ama bütün bu açıklamanın amacı, çağımız insanına doğru yaşama ilkeleri sağlamak, düşüncelerine bilimi dayanak alması zorunluluğunu göstermektir. Russell'ın bir bilim adamı olarak doğruyu söylediğinden kuşkusu yoksa, metnin alıcısının da yan tutmaksızın, düşünceleriyle edimlerine bilimi temel seçmesi gerekir. Yoksa önyargılıdır, yan tutuyordur, bilimsel bir metnin okurundan beklenen iletişim konumuna girememiştir.

Demek ki, bilimsel metinlerde olguların sergilenişi, sunuluş biçimi ile yönteminin ileteceği anlamların eyleme dökülebilmesine yöneliktir. Metnin önce anlaşılmayı, sonra da iletisinin eyleme uygulanmasını amaçlıyor olması, durumu değiştirmez. Oysa kurmaca metnin işlevi, alımlayan kişi ile gerçekte varolan bildik yaşantı kalıpları arasına bir uzaklık koymak, böylece onu metnin dile getirdiği yeni yaşantı kalıplarını kavramaya hazır kılmaktır. Yalnız, bu tür metinlerin alımlanması da, kişilerin edimlerine yansıyabildiği oranda etki kazanır. Burada, alımlama ile edimsel kazanç, başka deyimle uygulama, arasındaki uzaklık, bilimsel metinlerdekinden çok daha büyüktür. Bir bilimsel metin, gerçeğin o günkü belli olgularının belli bir dizge içinde anlaşılmasını saptamak ister. Oysa kurmaca metin okuru, metindeki kavramsal temel örgüyü de, bu örgü ile gerçek yaşam bağlamının değişik yönleri arasındaki ilişkiyi de, metnin güdümüyle kendisi bulgulamak zorundadır.

Sonuç olarak, bilimsel metin, edimleriyle belli amaçlara ulaşmak isteyen insanın, dünyayı nasıl görmesi gerektiğini gösterir. Kurmaca metin

ise, okura, doğrudan doğruya eyleme dökülemeyecek birtakım yaşantı örnekleri sunar, ama ona, doğrudan doğruya uygulamaya yönelik yaşantı kalıpları sunan metinlere oranla belli bir bağımsızlık tanır.

5. Kurmaca Metin ile Oyun

Yazınsal dil kullanımını belirlemeye çalışırken, söz-eylem kuramının bu konuda açıklayıcı olabilecek katkılarına değinmiştik. J. R. Searle'ın doğrudan doğruya kurmaca metinlerle ilgili düşüncelerine de bir göz atmak, kurmaca metinlerin nasıl alımlanması gerektiği konusunda birkaç noktayı daha biraz aydınlatabilir.

Searle, bir kurmaca metni alımlayan kişinin tutumunu, eğretilemeli dil karşısında okur ya da dinleyicinin tutumuna benzetiyor. Bir eğretileme, nasıl sözcüğü sözcüğüne ciddiye alınamazsa, bir kurmaca metin de bütünüyle ciddiye alınmaya gelmez, diyor Searle.[49] Örneklerle yorumlamaya çalışalım bu düşünceyi. "Yanağında güller açmak", "selvi boylu olmak", "saman altından su yürütmek" gibi deyimlerde, sözcüklerin gerçek deneyler dünyasının somut olgularını belirlerken dile getirdikleri nesne, nitelik, eylem, edim ötesinde bir anlam taşıdıklarını herkes bilir. Bunların neyi dile getirdiğini, yerleşik anlam ilişkilerinin bir değişikliğe uğramış olduğunu bilerek çıkarır okur. Bir kurmaca metnin okuru da, anlam birimlerinin deneysel gerçekle ilişkilerinde aynı türden bir değişiklik bulunduğunu bilmek zorundadır.

Ne anlama gelir, kurmaca metnin ciddiye alınmaması? Austin ile Searle'ın dilsel bir alışverişe, bir edime, söz-eylem adını verdiklerini belirtmiştik. Söz-eylemler, her dilsel etkinlik gibi, göndericinin birtakım koşulları yerine getirmesini, öte yandan da alıcının birtakım yükümleri benimsemesini gerektiriyordu. Bu durumda, bir metnin ciddiye alınmaması, göndericinin birtakım önkoşullara uymaması, alıcının da kendine düşen yükümleri benimsememesi demektir. Gerçekten de, hem eğretilemeli dil kullanımında, hem de kurmaca iletişimde, gönderici, birtakım anlam birimlerini doğal dilde alışılagelmiş işlevlerinden ayrı bir biçimde kullanmakla, dilin yerleşik kurallarına bağlı kalma koşulunu yerine getirmemiş olur. Öte yandan alıcı da, karşısındaki metni doğal dilin bildik dizgeleri ötesinde anlamlandırma çabasında, doğal dilin kurallarına bağlı kalmak gibi bir yükümlülüğü yerine getirmemiş olur. Böylece, kurmaca iletişim durumunun gerektirdiği başka türden kuralların gözetilmesi zorunluluğu ortaya çıkar.

Gerçi bir kurmaca metin de görünüşte, dilsel edim dizgelerinin doğal çerçevesine bağlıdır, bu yönüyle de iletişimin doğal kurallarına bağlı izlenimi uyandırır okurda. Ama bu kurallara bağlılık, ancak görünüştedir. Bu bakımdan, Searle'ın kurmaca metin ile eğretilemeli dil arasında alıcı

yönünden bulduğu benzerlik, yerinde bir saptamadır. Ancak, eğretilemeli bir deyimde, alıcının ciddiye alamayacağı şey, tek tek sözcükler ya da sözcük dizileriyken, kurmaca bir iletişimde metnin bütünü, bir bakıma ciddiye alınamaz.

Searle'ın görüşü, sanat yapıtının, gerçek değer dizgelerine ilişkisini, belli kurallarla oynanan birtakım oyunların gerçeğe ilişkisiyle karşılaştırma girişimlerini anımsatır ister istemez. Geleneksel estetik tarihinin geçmiş dönemlerinde, sanat yapıtı ile bir çocuğun ya da yetişkinin oynadığı oyunlar arasında, değişik öğeler açısından benzerlikler görülmüştür. Ancak, sanat ile oyun ilişkisine çağdaş yaklaşım, estetik bir hazcılık ilkesi üstüne kurulu geçmiş oyun kuramlarından ayrıdır. Bu konudaki geçmiş kuramlar, sanatçıyı, biçimlerle oynamaktan, gereçleri uyumlu oranlarla yoğurup kalıplamaktan hoşlanan bir yetişkin çocuk olarak görmüşlerdir. Yalnız, bu kuramların hiçbiri de "insan öznelciliğine saplanmak yanılgısından kurtulamamıştır."[50] Günümüz Alman düşünürü Gadamer'e göre oyun, bir bireyin öznel yaratma ya da hoşlanma etkinliği anlamına alınmamalıdır bu bağlamda. Sanat yapıtıyla ilişkisinde "oyun" kavramı, insan öznelliğinin, canının istediğince bir özgürlük sürdürmesi anlamına gelmez. Oyun olma niteliği, doğrudan doğruya, sanat yapıtının öz-varlığını belirleyen bir niteliktir.

Oyun, ne de olsa oyundur, ciddi değildir. Ancak, her oyun, kendi kurallarının da ciddi bir biçimde gözetilmesini gerektirir. Saklambaç, körebe, futbol, kâğıt oyunları, zar oyunları, giderek sahnedeki bir tiyatro oyunu, kendi kuralları içinde, oyuncuların bilincinden bağımsız bir devingenlik, bir amaç taşır. Oyuncular, öznel tepkileri ne olursa olsun, oyunun kurallarını gözetmek zorundadırlar.[51] Oyunun kendisi, katılan ya da katılmayan özneler karşısında, bağımsız bir nesne durumundadır. Bizim oyuncu olarak katılmamızla, oyun belli bir biçimde gerçekleşmiş olur, ama gerçekleşen yalnız bizim öznel katkımız değil, oyunun kendisidir: Oyun hem bizde, hem de bizim aracılığımızla gerçekleşir böylece.[52] Yalnız, her oyunun baş ustası, şu ya da bu oyuncudan daha çok, oyunun kendi yapısı ile kurallarıdır. Gerçi oyuncu, istediği oyunu seçmekte özgürdür, ama bir oyunu seçtiği an, kapalı bir dünyanın yasalarını benimsemiş olur. O andan sonra oyun, kendi gücüyle mantığını yürütür, oynanıp tüketilmek ister. Bir dinsel tören gibi, oluşumu sırasında kendine özgü bir güç taşır, katılanı da yaşamın gündelik akışı ötesine iter. Çünkü "örnek olarak oyun, iki ayrı tür davranış biçimiyle ilgilidir: gerçek düzeydeki davranış, kurmaca düzeydeki

davranış."[53] Burada iki ayrı değerler dizgesinin birbirine karıştırılmaması söz konusudur.

Kurmaca bir iletişim konumunda da, Searle'ın metni ciddiye almamak dediği davranış, çelişik bir biçimde, oyunun kuralı olur. Gönderici (yazar) ile alıcı (okur), metnin yüzeysel anlamının kendileri için belirlemiş olduğu rolleri, ancak oyun yollu benimserlerse, kural yerine gelecektir. Sözgelişi, bir romanda yazarın, "sevgili okurum" ya da "benim değerli okurum" diye seslenmesi, hiçbir okuru, yüz yüze bir iletişim konumundaki gibi bağlamaz. Bir tiyatro sahnesinden oyuncuların seyirciye doğrudan doğruya seslenerek konuştukları durumlarda da, hem gönderici (oyuncu) hem de alıcı (seyirci) kurmaca bir iletişim konumu içinde olduklarının bilincindedirler. Çağdaş Alman yazarı Peter Handke'nin Publikumsbeschimpfung adlı oyununda, oyuncular salona şöyle seslenir:

Siz müzelik parçalar. Ey karakter sunucular. Ey kişi sunucular. Ey dünya oyuncuları. Ey ülkenin suskunları. Ey Tanrı yalakaları. Ey ölümsüzlük delileri. Ey tanrıbilmezler. Ey halk basımları. Ey kopya resimler. Ey tiyatro tarihinin kilometre taşları. Ey sinsi salgın. Ey ölümsüz ruhlar. Ey bu dünyadan olmayanlar. Ey dünya tutkunları. Ey olumlu kahramanlar. Ey gebelik önleyiciler. Ey olumsuz kahramanlar. Ey gündelik kahramanlar. Ey bilimin yıldızları. Ey bunamış soylular. Ey kokuşmuş orta tabakalılar. Ey güngörmüş seçkinler. Ey günümüz insanları. Siz çölde seslenenler. Siz kıyamet günlerinin ermişleri. Siz bu dünyanın çocukları. Siz sızlanan yaratıklar. Siz tarihsel anlar. Siz dünyalık ötedünyalık değerlerin taşıyıcıları. Siz yokçular. Siz başbüyükler. Siz girişimciler. Siz sayınlar. Siz zat-ı âlileri. Siz din ulusu. Siz haşmetmeapları. Siz zat-ı şahaneleri. Siz taçlı büyükbaşlar. Siz metelik delileri. Siz evet-hayır deyiciler. Siz hayır deyiciler. Siz geleceğin yapıcıları. Siz daha iyi dünyanın güvenceleri. Siz yeraltı kaçkınları. Siz doymak bilmezler. Siz yedi bilgeler. Siz dokuz akıllılar. Siz yaşam iyimserleri. Siz Bayanlar Baylar, siz kamu görevlerinin, kültür yaşamının seçkin kişileri. Siz hazır bulunanlar, siz kardeşler, kız kardeşler, siz arkadaşlar siz, siz sayın dinleyiciler siz, siz insan kardeşler siz.[54]

Seyircilere doğru bağıra bağıra söylenen bu sözleri gerçekte ne oyuncular ne de seyirciler ciddiye alır. Hiçbir seyirci, öfkeyle yerinden fırlayıp karşı sövgülere girişmez, ya da bir avukata koşmaz, kendisine söylenen bu sözlerden dolayı hiç kimseden davacı olmayı usundan geçirmez. Bilir çünkü, kurmaca iletişim konumunun kuralıdır bu. Ancak,

gerek oyuncular, gerekse seyirciler, bir şeyi daha bilirler. Buradaki ciddiye alınmazlık, yalnız metnin yüzey anlamı düzeyindedir. Gerçekte dilin gündelik kullanım kalıpları içinde de sunulan bu sövgüler, metnin soyut kavramlar örgüsü yönünde bir dürtüdür. Bu soyut örgü düzeyinde, sövgülerden her biri, çağdaş toplum içindeki insan ilişkilerinin bir eleştirisi olarak yerini bulur.

Bu örnekte izleneceği üzere, kurmaca metindeki ciddiye alınamazlık özelliği, başka bir deyimle, oyun niteliği, ancak metnin somut yüzeysel yapısındaki bir özelliktir. Gerçekte kurmaca metinlerin toplum içindeki yeri, kullanmalık metinlerindekinden daha aşağı bir anlam taşımaz. Ancak, onların bu işlevi, iletişimde yer alanların, oyunun kurallarına uyarak, kendileri için öngörülen rolü benimsemeleriyle gerçekleşir. Oyunun kurallarını ise, her kurmaca metnin, kendi özerk gücüyle mantığını yürüten yapısı belirler.

IV. Canlı Metin

1. İşlevsel Bir Metin Kavramı

Metin türleri konusundaki ayrımlarla açıklamaların çoğu, ancak metnin algılanması sürecine ışık tuttukları ölçüde önem kazanırlar. Kurmaca nitelikte bir yapı taşıyan yazınsal metnin, gerçekte doğrudan doğruya bir bağ kurulmasını sağlayacak öğelerden yoksun olduğunu belirtmiştik. Yazınsal metnin amacı, deneysel yaşam dünyasının nesnelerini betimlemek değildir. Nesnel düzeyde varolmayan olgularla ilişkileri dile getirmektir. Bunun sonucu olarak, kurmaca ile gerçeğin, çoğunlukla birbirinin karşıtı iki kavram olarak anıldıklarına değindik. “Okur çoğunlukla, bir yapıtı okumaya, yazarın, kendi yaşantı alanından birtakım ilginç şeyleri anlatacağı beklentisiyle girişir. Çoğunlukla da, yazınsal yapıtlarda, kendi yaşamından tanıdığı nesnelerle durumların benzerlerini arar; bunları bulduğu anda yapıtı gerçek diye adlandırır. Bunun tersi, okurda, yapıtı gerçek ya da gerçekdışı diye görmek gibi toyca bir eğilim doğurabilir...”[55]derken Roman Ingarden de bu karşıtlığa değinir. Gerçekte bu karşıtlamada kurmaca, kendine özgü, sınırları kesin bir yapı gibi düşünülür. Ancak, kurmaca olgu, yalnız gerçek olgunun karşıtı, gerçekdışı diye tanımlanmakla, bütünüyle aydınlatılmış olmaz. Kurmaca, kesin, dural bir olgu değildir, bütün gücü işlevinden doğar. Gerçek ile karşılaştırıldığında da, ayrı bir varlık durumu olmaktan daha çok, ayrı bir iletişim durumu olarak belirir. Bir yerde, gerçek ile kurmaca karşıtlığı da silinir; kurmaca, gerçeğin iletilmesine katkısı bulunabilecek bir etken olur. Karşıtlığın ortadan kalkmasıyla, gerçek ile kurmacanın, iletişimin ilk aşamasında apayrı göndergelere yöneldikleri varsayımı da, daha ileri bir aşamada belli bir ölçüde ortadan kalkar. Kurmaca, bir iletişim yapısı olarak kavranırsa, metnin neyi betimlediği değil, ne etki yaratmak istediği önem kazanır. Bu açıdan kurmaca metne yaklaşırken, iki yönünün göz önünde tutulması gerekir: metin ile gerçek ilişkisi, metin ile okur ilişkisi. Böyle bir yaklaşımın çabası, kurmacanın, okuyan özne ile dile getirilen gerçek arasında ne ölçüde bir ara etken olabileceğini saptamaktır.

Görüldüğü gibi, burada göstergebilimsel ilgi, metnin doğrudan doğruya dil kullanımına ilişkin edimsel boyutuna yönelmiştir. İletinin edimsel boyutu ise, metindeki göstergelerin, alıcıda uyandırması amaçlanan davranışla ilgilidir. Gerçekte, gerek C. S. Peirce’in, gerekse Charles Morris’in, göstergebilimde metnin üç ana yönünü, tümcebilim, anlambilim, kullanımbilim olarak saptadıklarını anımsarsak,[56] işlevsel bir metin

kavramına dayanacak yaklaşımın, metnin edimsel boyutundan, başka bir deyimle, metni oluşturan dilsel yapının kullanımı ile etkilerinden yola çıkması bir zorunluluktur. Dolayısıyla, söz-eylem kuramına bir daha dönmek, kurmaca metin ile söz-eylemin ilişkisini biraz açıklamak gerekiyor burda. Yalnız, edimsel boyuttan yola çıkma zorunluluğu, tümce ile anlamın bir yana itilmesi diye anlaşılmamalıdır. Kullanım yönünden her yaklaşımın temelinde yer alır tümce ile anlam.[57]

J. R. Searle'ın kurmaca metinle ilgili görüşlerine değinmiştik. Gerçekte Searle'ın kurmaca metnin ciddiye alınamayacağı yolundaki görüşü, ustası J. L. Austin'in bu konuya ilişkin düşüncelerinden geliştirilmelidir. "Kullanılan bir sözce," diyor Austin, "sahnedeki bir oyuncunun ağzında, ya da bir şiirde, bir iç-konuşmada görüldüğü zaman, kendine özgü bir biçimde kof ya da boştur... Böyle durumlarda dil... ciddi kullanılmaz, doğal kullanım üstüne asalak bir biçimde kurulur... Bütün bu durumları, biz göz önünden uzak tutuyoruz. Bizim edimsel sözcelerimiz, yerinde olsun olmasın, basbayağı koşullarda ortaya çıkmış sözceler olarak görülmeli."[58] Kullanımı bir söz-eylemde bütünlenmeyen, gerçek eylem düzeyinde somutlaşmayan sözceleri boş sayıyor Austin böylece. Ancak, buradaki boş, bir değer nitelemesi olarak "boş söz" anlamına alınmamalı. Somut eylem düzeyinde bir karşılığı olmayan söz demek bu daha çok. Sözgelişi, Wordsworth'ün "I wandered lonely as a cloud" dizesindeki, bir bulut gibi yapayalnız gezinmek, alıştığımız eylemler bağlamında, doğrudan doğruya somutlanmaz bizim için. Austin'in şiirsel dili asalak sayması da, böyle bir dilin, ancak doğal dil kullanımı üstüne temellenerek varolabileceğini gösterir. Yazın dilinin, dilin bütünüyle olan bu ilişkisine, daha önce de değindik.

Görüldüğü gibi kurmaca dil, doğal dilin, Austin'in söz-eylem kuramında açıklanan kullanım biçimlerinden önemli bir noktada ayrılıyor: alışılmış eylemler ile töreler bağlamında hemen somut bir anlamı karşılamıyor. Ama öte yandan, yazın dili, söz-eylem kuramının önemli ilkelerinden birine de kesinlikle uyar. Söz-eylemin edimsel, etkisel yönlerini açıklarken Austin, her sözcenin kullanım bağlamıyla ilişkisine büyük önem tanır. Bir sözcenin bütün gücüllüğü, hiçbir zaman yalnız anlambilimsel yönünde değildir. İletişimin öbür ucunda yer alan alıcı, o sözceyi anlamlandırırken, sözsel göstergelerin yalnız düzanlamlarından değil, duruma göre, yananlamlarından, sezdirimlerinden de yararlanır. Bu yararlanmanın sınırını, niteliğini, söz-eylemin içinde gerçekleştiği iletişim

konumu belirler. Bu konumun gereklerine uyarak, sözcüklerin söylemediğini, alıcı kendisi bulgular. Sözgelişi, “senden bu beklenir!” sözcesini, bu gerekliğe göre, bir övgü, bir uyarı, bir serzeniş ya da bir suçlama olarak anlamlandırabilir. Gerçekte aynı türden bir dilsel davranış biçimi, söylenceden söylenmeyeni de çıkarmak, kurmaca metinlerin alımlanmasında geçerliktedir.

Söz-eylem kuramının gerek Austin’de gerekse Searle’de bulduğumuz açıklamalarında, her dilsel edimde iletişimin, gönderici ile alıcının paylaştığı bir toplumsal uzlaşımlar, töreler, davranış kuralları çerçevesinde gerçekleştiğini görüyoruz. Austin’in, “Ermiş kişinin penguenleri vaftiz etmesi, vaftiz işleminin penguenlere uygulanamazlığından dolayı mı, yoksa insan dışındaki şeylerin vaftiz edilmeleri konusunda uygulanması benimsenmiş bir işlemin bulunmayışından dolayı mı boş bir eylemdir?”[59] sorusunda da açıklandığı üzere, anlamlandırma sürecinde, eskiden beri toplumda geçerli olagelmiş bir yerleşik işlemin, bir uzlaşımın, şimdi de geçerli olacağı kanısı rol oynar. Toplumsal-kültürel uzlaşımlar, kurmaca metinlerin alımlanmasında da aynı ölçüde etkilidir. Ancak, edimsel söz bağlamında bu uzlaşımlar, tarihsel bir birikim uyarınca metinde yatay bir düzenleniş içinde yer alırlar. Bir yazar, kurmaca metinde tarihsel ya da güncel uzlaşımlardan, törelerden, davranışlardan, istediği gibi bir seçme yapar, seçtiklerini belli bir biçimde bireştirir. Gerçekte bu bireşimin okurun yaşam dünyasında doğrudan doğruya bir karşılığı yoktur. Ancak, dikey düzenin kırılması ile, uzlaşımların tarihsel bir çizgiden süregelen geçerliliği de kırılmış olduğundan, metinde hangi uzlaşımların, nasıl bir bireşimle dile getirildiğine bakan okur, yorum için yeni bir dayanak arar. Karşısındaki kurmaca metinde, alışılmış anlamda bir düzenlilik, kurallılık, alışılagelmiş bir geçerlilik yoktur, ama yeni bireşimde yatay düzenlemede yan yana getirilmiş birbirinden uzak öğelerin, izleksel bir birliği vardır. Değişik yaşam bağlamlarından seçilme uzlaşımların her biri, okurun iletişim konusundaki davranışının oluşmasına, alımlamanın yönlendirilmesine bir katkıda bulunur. Kurmaca söylemin etki sürecidir bu. Austin’in söz-eylemde başlıca etken saydığı “benimsenmiş işlemler”in yerini burada tek tek öğeleri birleştiren izleksel bağ alır.

Her metnin, gerçek yaşam dünyasından birtakım uzlaşımları, kuralları, değer dizgeleri, topluluk-dillerini, yazınsal kalıpları kendine özgü bir biçimde sürdürmesine, Wolfgang Iser’in “repertoire” deyimini izleyerek, metnin gereçler donanımı diyoruz. Bu öğelerin bütünü, alışılagelmiş bildik

ilişkiler düzeninden ayrı, yatay bir yapıda sunulurken, yerleşik biçimde alımlanmaya elverişsiz bir nitelik gösterir. Metin içinde düzenlenişlerinden, her öğenin ayrı göndergesinden, metnin edimsel boyutu da böylece oluşur. Okuma sırasında okur, söylenenden söylenmeyeni çıkarabilir; yazarın, metnin gereçler donanımında yer alan değişik öğeleri seçmesindeki ilkeyi görebildiği an, daha önce sözünü ettiğimiz, metnin derinindeki temel kavramlar örgüsüne varmış olur. Böylece, Austin'in söz-eylemini andırır bir iletişimin gerçekleşmesi olanağı doğar. Bu süreç içinde kurmaca metnin anlamı belirginleşmeye, ayrıntı kazanmaya başlar.

Yazarın seçme ilkesini arayan okura, metindeki birtakım düzenlemeler yön verir. Bu düzenlemeler, okurun alışılagelmiş yönde beklentilerini yıkabilir; yerleşik beklenti durumu, bileşik ya da değişik etkilerle kırılır. Beklentinin yıkılmasıyla, metnin edimsel boyutu etkisini göstererek okuru yeni biçim bir tepkiye yöneltir.

2. Kurmaca İletişim Konumu Nasıl Oluşur?

Kullanmalık ya da kurmaca, bütün sözceler belli durumlar içinde kullanılırlar. Bu bakımdan her sözce, kullanımındaki o durumun belli birtakım koşullarına tepkidir. Söz-eylem kuramı da, bir sözcenin kullanımsal bağlamının o sözcenin anlamını belirlemekte önemli bir yer tuttuğunu gösteriyordu.

Kurmaca anlatım, özellikle düzyazı biçimlerinde, gündelik dil kullanımına büyük benzerlik gösterir. Bu benzerlikten dolayı geçmiş dönemlerde, düzyazı dili ile konuşma dilinin özdeş olduğu bile ileri sürülmüş, ancak, şiir dilinin başkalığı açıklanmaya çalışılmıştır. Austin ile Searle de, gerçekte bu yüzeysel benzerlikten dolayı, kurmaca dili asalak olarak nitelemekten çekinmezler. I. A. Richards, düzmece sözceler (pseudo statements) kuramıyla, aynı biçimde, yazınsal dilde, gerçek yaşam durumlarını doğrudan doğruya karşılamayacak nitelikte sözcelerin yer aldığına değinir.[60] Roman Ingarden, kurmaca dilin, gündelik dil kullanımından kesinlikle ayrılan yönünü, kurmaca sözceleri “sözümona-yargılar” (quasi-Urteile) diye nitelemekle belirler.[61] Doğrudan doğruya nesnel gerçeğin betimlenmesine yönelik doğal ya da toplumsal bilimlerin dilinden de yazın sanatlarının dili burada ayrılır Ingarden’e göre: Yazarın, doğruluğunu bildiği, inandığı bir konuda yargı tümceleri yazması, ayrı nitelikte dilsel etkinliklerdir.[62] “Yazınsal sanat yapıtının büyük, gizemli etkisinin kaynağı her şeyden önce, bu kendine özgü, yeter ölçüde de araştırılmamış olan, sözümona-yargı tümceleri özelliğindedir,” diyor Ingarden.[63] Bu tümcelerin, anlambilimsel düzeyde, kesin bir biçimde karşıladıkları bir gerçeklik yoktur. Başka bir deyimle, alışılmış bir anlambilimsel bağlamdan yoksundurlar. Gerçekte dilin kullanım düzeyinde bu durum, bir sözcenin, içinde ortaya çıktığı bağlamdan soyut görünmesi durumu, bir anlam karmaşasına, anlamsızlıklara yol açabilir. Ancak, kurmaca sözcede, bunun her okurca doğal karşılanması bir bakıma oyunun kuralıdır demiştik. Çelişik bir biçimde, bu durum, birtakım anlamsızlıkların kaynağı değil, metne uygun bir anlamın üretilmesinde başlıca çıkış noktası olarak görülmek zorundadır.

Gerek I. A. Richards’ın, gerek Austin ile Searle’ın, gerekse Ingarden’in kurmaca söylem konusundaki bu düşünceleri, ortak bir özellik gösterir. Öteden beri, yazın dilini doğal dil kullanımından bir sapma olarak, doğal dilin bir zorlanması, bozulması olarak tanımlayan geleneksel görüşe

karşılık, hepsi de yazın dilini, doğal dil kullanımından sapan değil, onu yansılayan bir söylem biçimi olarak görürler. “Düzmece-sözce”, “asalak”, “sözümona yargı” nitelemelerinin temelinde hep bir ön-dizge koşulu, önceden varolan bir şeyin yansılanması düşüncesi vardır.

Gerçek yaşamda doğrudan doğruya bir nesnel eşdeğeri bulunmayan durumları, olguları, kişileri gerçekmişçesine dile getirirken kurmaca söylem, okura duyu algılarıyla kavrayamayacağı türden bilgiler sağlar. “Michelangelo’nun Sistine Kilisesi ya da Leopardi’nin bir şiiri, Beethoven’in bir sonatı ya da Dostoyevski’nin bir romanı ne yalnız yansıtıcı ne de yalnız anlatıcıdır. Bunlar, yeni bir anlamda, daha derin bir anlamda simgeseldirler. Büyük lirik ozanların –Goethe’nin ya da Hölderlin’in, Wordsworth’ün ya da Shelley’nin– yapıtları bize ozanın yaşamından dağınık, ilintisiz kırıntılar, disjecti membra poetae, vermez. Bunlar düpedüz, tutkulu duyguların anlık patlamaları değildir; derin bir birlik ile süreklilik koyarlar ortaya. Öte yandan, büyük tragedya yazarlarıyla komedya yazarları –Euripides ile Shakespeare, Cervantes ile Molière– bizi yaşam görüntülerinden uzak sahnelerle eğlendirmez. Tek başlarına alındıklarında bu sahneler, kaçak gölgelerdir. Ama bu gölgelerin ardını görmeye, yeni bir gerçeği kavramaya başlarız bunlarla.”[64] Cassirer’in, sanat dilini, böyle “birlik ile süreklilik” taşıyacak bir biçimsel düzenleme olarak niteleyen görüşü, kurmaca metinle ilgili birçok şeyi açıklayabilecek niteliktedir. Kurmaca metinde de, görünen ile söylenenin aracılığıyla, görünmeyen, söylenmeyen anlamları izlemeye başlarız. Ardına düştüğümüz “kaçak gölge” olur görünen ile söylenen. Bu kaçak gölge aracılığıyla kavrarız bir yapıtın gerçeğini. Simgesel biçimin, somut dolaysız anlamından daha çok, deneysel algı düzeyinin ötesindeki anlamları, bizi kurmaca metnin göndergesine, birliği ile sürekliliğine, temel kavramlar örgüsüne yöneltir. “Metnin görünen anlamları, çevrelerinde, bütün bir değişik bakışlar toplamını, bir görünenler evrenini oluştururlar. Bu bakışlar, gerçek nesnelere bağlanabilecek niteliktedir. Ama hiçbir zaman, onlarla birbirine karıştırılamaz, kendileri görünür nesneler olarak alımlanamazlar. Birlik ile başkalık, benzerlik ile benzeşmezlik, aynılık ile ayrılık arasındaki bağlar olmadan, kavrayış dünyası sağlam bir temele oturamaz; ama bu bağların kendileri, bu dünyanın ancak koşulları olan öğelerdir, parçaları değil.”[65]

İşte böyle bir simgesel nitelikli düzenlemedir kurmaca dil. Dolayısıyla, simgelerinin dile getirmesi amaçlanan şeyi, önceden hazır deneysel somut

nesneler aracılığıyla sunamaz. Kendi dışındaki nesnelerle bir özdeşlik bağı öngörmez, çok çok gene kendi dilsel yapısı aracılığıyla kurar göndergesini. Sözgelişi, William Blake'in:

O Rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,
Has found out thy bed
Of Crimson Joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.[66]

dizelerinden oluşan "The Sick Rose" şiiri, simgesel biçim açısından, aydınlatıcı bir yalın örnektir. Burada, görünürde bildik bir nesne adının göstergesi olan "gül" sözcüğü, gerçekte deney ötesi anlamları belirleyen bir kaçak gölgedir ancak; "yatak", "sevinç", "sevgi" gibi sözcükler ise, buradaki anlamın eşdeğeri olan göndergenin, çok daha geniş alanlı, simgesel nitelikli oluşunun kanıtıdır. Bütün bu sözcüklerin "gül" göstergesi çevresinde, özellikle yananlamlarıyla oluşturdukları bakış açıları toplamından, metnin temel kavramlar örgüsüne, böylece de şiirsel amacına varırız. Sözcüklerin belirlediği kavramlar arasındaki ilişkiler yol gösterir bize. Yoksa ne gül, ne gece, ne yatak, ne sevinç, ne de sevgi sözcüğünün bildik nesnel anlam karşılığı oluşturur şiirin anlam göndergesini. Biz de ancak, kavramlar arasındaki ilişkilerden yola çıkarak, sözgelişi, Blake'in şiirindeki kurt-yeniği gülün, en başta, sinsilik, yalan, ikiyüzlülük nedeniyle yıkılmış bir sevgi ilişkisini dile getirdiğini söyleyebiliriz. Burada, Austin'in deyimiyle durumsal-bağlamını bilmediğimiz bir edim sözcesinin bağlamını, doğrudan doğruya metnin kılavuzluğu ile biz kurarız. Şiirin anlamı konusunda geliştirilecek bütün çağrışımsal yorum seçenekleri de, bu ilk eksen çevresinde kalmak zorundadır. Gerçekte anlamsal boyut, ancak bu eksenin oluşmasından sonra işlemeye başlar.

Demek ki, kurmaca metinde dil, kendi üstüne katlanarak kazanıyor işlevini, yoksa dışındaki nesnel deneyler dünyasına dolaysız bir yönelişle değil. Kurmaca dil, edimsel bir söz-eylem niteliği taşımakla birlikte, bir söz-eylemin durumsal-bağlamından yoksun olduğu için, bu bağlamın oluşturulmasına gerekli birtakım göstergebilimsel ipuçlarını da, kendi kuruluşu içinde taşır. Cassirer'in deyimiyle bir simgesel biçim olarak görülürse kurmaca metin, okurun bu metin karşısındaki görevi, metindeki

sözcüklerle amaçlanan anlamı üretmektir. Bu da okurun düşgücüne kalan bir iştir, çünkü metin nesnel bir göndergeye yönelik olmadığına göre, düşsel bir gönderge söz konusudur. Göndergenin düşselliği, metnin simgesel biçiminden okurca çıkarılabilecek nitelikte olmasından dolayıdır.

Kurmaca metnin bu niteliğini doğrulayacak savları, Cassirer'in simgesel biçimler kuramında bulduğumuz gibi, yorumbilimci felsefede de, göstergebilimle ilgili tartışmalarda da bulabiliriz. Sözgelişi, Gadamer'e göre de, "yazınsal sözce tasarımsaldır, çünkü şimdi varolan dünyayı kopya etmez, nesneleri düpedüz varolan düzenleri içinde yansıtmaz, yazınsal buluşgücünün düşsel aracı ile bize yeni bir dünyanın yeni görünüşünü sunar."[67] Bu yeni görünüşün hangi bakış açılarından kavranabileceği, metnin simgesel bir nitelik de taşıyan göstergelerinden çıkacaktır. Öyleyse bir metnin anlamlandırılması, "edilgin bir iş değil, metinle karşılıklı bir söyleşmedir; kuru bir canlandırma değil, yeni bir yaratıdır, anlamda yeni bir olaydır."[68]

Göstergebilimin öncülerinden Charles Morris de, sanat ile yazın alanında kullanılan göstergeleri "ikonik" göstergeler diye adlandırır. Bu tür göstergenin özelliği, göndergesinin kendinde olması, kendi aracılığıyla anlam kazanmasıdır. "Bir ikonik gösterge için anlambilimsel kural, kendi taşıdığı özelliklere (gerçekte bu özelliklerden birini seçmeye) ilişkin her nesneyi adlandırabilmesidir. Dolayısıyla bir yorumlayıcı, ikonik bir göstergeyi kavrarken, gösterileni de doğrudan doğruya kavrar; burada belli özelliklerin dolaylı ya da dolaysız olarak göz önünde tutulması yan yanadır; daha da başka bir deyimle söylersek, her ikonik gösterge, belirlediği anlamlar arasında, kendi gösterge taşıyıcısına da sahiptir."[69] Bu anlamda gösterge, kendisine bağlı nesnenin bütününü belirtir, başka deyimle, gösteren de gösterilen de kendisidir. Sanatta, böyle nitelikte bir göstergenin, resim, yontu gibi görsel iletişim düzenlemelerinde geçerliliğini anlamak çok güç değildir. Ancak, yazın sanatı söz konusu olunca, gösterge ile gösterilenin böylesine iç içe nasıl işlev gördüğünü, Morris'in "ikon" tanımı yeterince açıklamaz. Çağdaş İtalyan göstergebilimcisi Umberto Eco'nun tanımı ile konu daha bir açıklık kazanır. Eco, bu tür göstergenin doğrudan doğruya adlandırıcı niteliğinden daha çok, bütün ilişkileriyle, bir algılama örneğini dile getirmesine önem verir. Bu algısal ilişkiler, göstergenin belirttiği nesneyi bilmemiz ya da anımsamamız sırasında, bilincimizde kurduğumuz ilişkilerle aynıdır. "İkonik" gösterge böyle, göndergesi olan nesneyle değil, o nesnenin algılama biçimiyle birtakım ortak özellikleri

paylaşır, Eco'ya göre.[70] Göstergenin amaçladığı durum ya da nesnenin canlandırılabilmesi için, algı yetisinin ya da düşgücünün belli bir yönde işlemesini sağlayacak koşulları sunar. Başka bir deyimle, “ikonik” göstergeler, kurmaca metnin içinde sürdürdükleri düzenle doğrudan doğruya bir gösterileni belirlemez, gösterilenin ortaya çıkarılmasına, oluşturulmasına yararlar daha çok.

Göstergenin bu işlevine Thomas Hardy'nin The Mayor of Casterbridge adlı romanından bir örnek verebiliriz. Bu roman, “A Story of a Man of Character” altbaşlığıyla, okurda ilk anda, öykünün kahramanıyla ilgili belli bir beklenti uyandırır: Kişiliği sağlam bir kimsenin öyküsüne hazırlanır okur bu altbaşlık göstergesiyle. Ancak, öykü adım adım açılmaya başlayınca, kahraman Michael Henchard'ın hiç de alışılmış sağlam kişilik imgesiyle bağdaşacak davranışta bir kimse olmadığı ortaya çıkar. Bir panayır yerinde içkiyi biraz fazla kaçırınca, karısıyla kızını Richard Newson adlı denizciye satıveren Henchard'ın, bütün öykü boyunca, hiç düşünülmeden apansız verilmiş kararlarını, bir ara kazandığı büyük ün ile başarıyı gene duygusul tepkilerle yitirdiğini izlerken okur, romanın altbaşlığındaki sağlam kişilik göstergesinin, gerçekte kahramandaki kişilik sağlamlığından daha çok, böyle bir niteliğin önemli ölçüde eksikliğini belirtmeye yönelik olduğunu anlar. Ama, bu durumda gösterge gene de işlevini yitirmez. Öykü ilerledikçe, okur Henchard'ı başlıkta belirtilen sağlam kişilik örneği olarak alımlayamayacağını görür, sağlam kişilik kavramını alışılmış gösterileriyle değil de, ancak bir ölçüt olarak kullanır kahramanı irdeleyişinde. Gerçekte, onun düşgücünü böyle yönlendirmekle, gösterge de işlevini yürütmüş olur. Kahramanın kişiliğindeki güçsüz yönler, okurun kendi yaşantılarından tanıdığı sağlam kişilik kavramıyla bilinçte karşılaşır; buna göre kahramanın kişiliğine ilişkin alımlama, aşama aşama gerekli düzeltmelere uğrar. Böylece, metindeki göstergenin kılavuzluğunda, gerekli anlambilimsel dönüşümler gerçekleşir, metnin düşsel eşdeğeri –kahramanın kişiliği– kurulur. Sağlam kişilik “ikonik” göstergesi böylece, alışılmış gösterileniyle değil, sağladığı alımlama koşullarıyla iş görür. Gerçekte, her kurmaca metin, somut varlığıyla bir gücüllüktür ancak. Bu gücüllük ancak bir öznede etkinliğe dönüşür, başka bir deyimle, okurda bütünlenir. Bu bakımdan, kurmaca iletişim konumunda okur ile metin arasındaki eytişimsel ilişkinin payı büyüktür.

Metin ile okur arasındaki bu ilişki, okurun metinde, kendi toplumsal kişisel yaşantısından tanıdığı birtakım uzlaşımları, yer yer parça parça, yer

yer de bütün olarak görmesidir. Ancak bu uzlaşımlar yazarca, metnin amaçladığı anlamın gereklerine göre yeni ilişkilere sokulduklarından, gerçek yaşamdaki gerçekliklerini metin içinde sürdürmezler. Hiçbir kurmaca metin, gerçek yaşamdaki değer ölçülerini, durumları, davranış ilkelerini olduğu gibi kopya etmez, bunlar arasında belli bir seçme yaparak, seçilen öğeleri kendi aralarında yeniden düzenler. Bu düzenleme, gerçek yaşama oranla, bir olasılıktır ancak. Ne gerçeğin özdeşidir, ne de karşılaşacağı okurun bireysel değer ölçüleriyle yazınsal beklentilerinin. Ama bu olasılık, metin ile okur arasındaki eytişimin çıkış noktası olur. Metnin anlamsal nesnesini bulmak, kurmak işi, bu olasılık üstüne temellenmiş varsayımlarla başlar. Olasılık bir noktada belirlenmişliğe dönüşsün ister okur. Ama bunun nasıl olacağı da metinde doğrudan doğruya açıklanmaz. Söz-eylem kuramından, her sözcenin iletişim başarısının, kullanıldığı durumla orantılı olduğunu biliyoruz. Oysa “kesin söylersek, kurmaca metin durumsuzdur; boş durumlara konuşur çok çok; gene kesin söylersek, okuma sırasında kendini önceden tanımadığı bir durum karşısında bulan okura, tanıdığı durumların geçerliliği de sallantıda görünür.”[71] Burada okur ile metin arasında oluşacak durum, söz-eylemin ön koşulu olan kesin belirli iletişim konumundan çok daha başka niteliktedir. Ancak, gene söz-eylemin öncesindeki, iletişime istekli olma koşulu, burada büyük ölçüde geçerlidir. Kurmaca metnin okunmasında, okurdan “sorumlu bir işbirliği beklenir. Anlamsal boşlukları doldurmak, önerilen çok sayıda okuma yolunu azaltmak ya da daha karmaşıklaştırmak, kendi yeğlediği yorum yollarını seçmek, bu yollardan birkaçını birden irdelemek (birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olsa bile), aynı metni birçok kez yeniden okumak, ayrı ya da karşıt varsayımları her kesimde yakalamak için, işe karışmak zorundadır... Böylece estetik metin, gerçek yazarı belirlenmemiş kalan, önceden kestirilemez söz-eylemlerin çoklu bir kaynağı olur. Bu metnin yazarı kimi zaman iletinin göndericisidir, kimi zaman da iletinin geliştirilmesinde yazarla elbirliği yapan alıcıdır.”[72] Bu etkinliği sırasında okur, belli varsayımlarla yaklaştığı durumları belli biçimlerde anlamlandırır, ama okuma süreci ilerledikçe, anlam ilişkileri de değişikliğe uğrayabilir; her değişikliğin bir metinsel bağlama oturabilmesi için de okurun duyarlığı ile düşüncesi sürekli olarak, metnin daha önce okunup geçilmiş kesimlerine başvurur. Metnin belli anlarına yönelmiş beklenti, varsayımlar bir değişiklik gerektirdiği yerde, metnin önceki anlarının bir anımsanmasına dönüşür.[73] Gerçekte her yazınsal metnin

okunuşu sırasında okurun edindiği bilgi, anlık değil, okuma süreci boyunca gelişen bir birikimin yeni aşamasıdır. Yazınsal metnin özelliği, hem metnin alanına elden geldiğince çok bilgi sıkıştırabilmesi, hem de değişik okurlara değişik nitelikte bilgi iletmesidir. Okuma süreci boyunca, okura hem bilgi verir metin, hem de, gelecek tümceleri, bölümleri okuma anlarında, benzer anlambilimsel verileri değerlendirebilmesi için bir dil verir. Canlı varlık gibidir metin, okurla olan bağı, önceki anların şimdiyi biçimlendirmesi anlamında bir geri dönüş ilişkisidir. Yazınsal metin, bu devingen niteliğiyle, okurla ilişkisinde kendi kendine yön veren bir dizge durumundadır.

Eco'nun da belirttiği gibi: "... Bir sanat ürününü okumak, hem (i) tümevarımsal düşünmek, bireysel durumlardan genel bir kural çıkarmak; hem (ii) tasımlamak, eski düzgüleri de yenileri de bir varsayım yoluyla deneye vurmak; hem de (iii) tümdengelimsel düşünmek, bir düzeyde kavramanın, başka bir düzeyde sanatsal olguları belirleyip belirlemeyeceğini denetlemek demektir. Böylece, bütün çıkarım yolları iş başındadır. Kocaman, dolambaçlı bir bahçe gibi, sanat yapıtı, insanın çok değişik yollara girmesine elverişlidir, bu yolların sayısı, kesişen kavuşan yolaklarla daha da artar."[74] Yazınsal metinde okurun alımladığı birtakım yönlendirici göstergeler vardır. Ama okurun düşgücü, metnin ötesine yönelik olduğu gibi, sık sık metnin öncesine de döner. Sözgelişi, gene The Mayor of Caster-bridge'de kahraman Michael Henchard'ın, gelecek yirmi beş yıl içinde ağzına tek damla içki koymayacağına Tanrı önünde ant içmesini okurken.[75] Henchard'ın, romanın altbaşlığının gösterdiği sağlam kişilik niteliğini yitirmişken, yeniden kazanma yoluna girdiği beklentisi uyanır okurda. Metnin daha öncesindeki bilgilere döner okur, Henchard'ın, romanın hemen başlangıcındaki çılgınlığı olsa olsa içkinin etkisiyle yapmış olabileceği anlamına varır bir an. Metnin sonraki gelişmesinde, önceden kestirilemez nitelikteki durumları, bu önbilgiyle koşullandırarak bekler. Ancak, altbaşlığın dilsel yoldan belirttiği sağlam kişiliğin, gerçekte Henchard'ın kesin bir niteliği olamayacağı, metnin aşama aşama onu, tutkularıyla hem kendini hem de yakın çevresini yıkıma sürükleyen bir kişi olarak ortaya çıkarmasıyla anlaşılır. Metnin amaçladığı sağlam kişilik anlamını kavramak için okur, Henchard'da altbaşlığın gösterge olarak belirleyemediği, dışarda bıraktığı gösterilenleri de saptamak, bu gösterilenlerden kurulan anlam çerçevesini sürekli geri dönüşlerle, metnin başlangıcındaki anlamlarına uygulamak zorundadır. Öykünün gelişmesinde Henchard'ın durumu, sağlam kişilik göstergesine her oranlanışta yeni

düzeltilerle kavranacaktır. Bir aşamadaki düzeltinin yanılsama olduğu sonraki aşamalarda anlaşılınca, yeni düzeltiler gerekecektir. Sonuç, uzlaşımsal anlamdaki göstergelerin, sözgelişi güçlü kişilik göstergesinin, kurmaca metin içinde yeni gösterilen boyutları kazanmasıdır. Eco'nun da sözünü ettiği, tümevarımsal, tasımlayıcı, tümdengelimsel çıkarımlar, sözsel göstergenin kesinlikle belirlemediği anları, okurun yananlamsal ilişkilerden üretmesini sağlar. Metnin önceden kestirilemeyen anlamlarının, sürekli geri dönüşlerin sağladığı çıkarımlarla dengelenmesi sonucu, okur ile metin arasındaki bağ gitgide daha bir oturmuşluk kazanır. Gerçekte, okur-metin ilişkisinden doğan bu özgüdümlü dizge, iletişim konumunu üreten devingen bir bağlamdır. Metindeki birçok durumun tek tek anlaşılması, anlamların düzeltmeye uğraması ile de daha geniş açılı bir anlama çabasına yönelir okur. Belli durumlarda gözünde canlandırdığı gösterilen-anlamları düzelte düzelte, metni kuşatan bir kavrayışa doğru ilerler.

Gerçek yaşam akışı içinde karşılaşılan her olay, gözleyen açısından, ilk anda çok değişik anlam olasılıklarına açıktır. Bir yandan kendi olgusal sınırlarıyla belirli bir nesnellik taşır böyle bir olay, öte yandan da, gerçekliğinin kavranması için zincirleme birçok olgunun da gözlemlenmesini gerektirir. Olayın gerçek anlamının kavranması, bu gözlemlemenin değişik aşamalarında alınan izlenimlerin birbirini bütünlemesi, birbirini değişikliğe uğratması, yerine göre etkisiz bırakması ile olanak kazanır. Bir metnin okunmasından da, anlamın oluşturulması, belli göstergelerin tıpkı olay birimleri gibi, belli gösterilenlere bağlanması, bu sürecin devingen akışıyla, gerçeğin adım adım kurulmasıdır.

3. Kurmaca Metnin Gereçler Donanımı

J. L. Austin'in, her söz-eylemin iletişiminde birtakım önkoşulların gerekliliğine büyük önem verdiğini gördük. Bu önkoşullar, gerek gönderici gerekse alıcı uçtan iletişime bir isteklilîğin, iki ucun da paylaştığı birtakım ortak uzlaşımların, belli toplumsal davranış biçimleri olarak benimsenmiş birtakım işlemlerin bulunmasını zorunlu kılar.[76] Bu önkoşullardan herhangi birinin eksikliği, iletişimi olanaksız kılabilir Austin'e göre. Kurmaca metni de bu koşullar açısından gördüğümüzde, ilginç saptamalara varıyoruz.

Her yazar bir okura ya da okurlara yöneltmiştir sesini. Daha önce de belirttiğimiz gibi, yalnız kendi için yazan kişi bile, hem yazar hem okur durumunu benimsediği için, bu kuralın dışında kalmaz. Herhangi bir okur, bir metni seçip okumaya başladığı an, iletinin alıcısı olarak, göndericiyle bir iletişime istekliliğini göstermiş olur. Austin'in söz-eylem için gerekli gördüğü koşullardan ilki yerine getirilmiş olur böylece. Gönderici ile alıcının paylaştığı ortak uzlaşımlar ile işlemler ise, kurmaca metnin iletişimi durumunda, ilk anda bağımsız olarak varolan öğeler değildir. Dilin, gündelik yüz yüze kullanımında, adı geçen önkoşulların yerine getirilmesiyle bir edimsel iletişim konumunun gerçekleştirilmesi kolaydır. Ama kurmaca iletişim konumunun gerçekleştirilmesinde, bu koşulların yerine getirilmesi, ancak metnin aracılığıyla olur. Metin ile okur arasındaki karşılıklı ilişkiden, metnin yapısal öğeleri yardımıyla kurulur bu konum. Bunu sağlamak için kurmaca metin, gerek dilbilgisel gerekse göstergebilimsel yapısı yönünden bir kurallılık, karmaşıklık, kuruluş incelikleri taşır. Söylemdeki bu yapısal ayrıntılılık, karmaşıklık, yüz yüze konuşma durumlarında yoktur sözgelişi, çünkü bu tür iletişimde hem sözcükler doğrudan doğruya deneysel somut dünyaya yöneliktir, hem de söz dışında birtakım dilberisi etkenlerin de sağladığı fazladan kolaylık vardır. Yazınsal iletişimde, ne okurun tanıdığı gerçek deney dünyasıyla ilgili bilgilerin doğrudan doğruya bir aktarımı, ne dilberisi öğelerin yardımı, ne de alıcının beklentileriyle değer ölçülerinin yazarca önceden bütünüyle kestirilebilmesi söz konusudur. Gerçekte yazınsal metnin kurallılığı ile ayrıntılı yapısallığı da, genel anlamda bir iletişim konumunu oluşturacak bu dolaysız etkenlerin yokluğundan doğan boşluğu doldurmak içindir. İletişimde, gönderici ile alıcı arasına giren uzamsal ya da zamansal açıklık, söylemin kurallılık taşımasını genellikle zorunlu kılar. İçtenlik dereceleri ne olursa olsun, karşılıklı konuşan iki kişinin, birbirlerine yazarken ya da

telefonla görüşürken söylemde daha bir kurallılığa yöneldikleri apaçık bir gerçektir. Kurmaca metnin dilinin yapıca ayrıntılılığı, giderek kimi metinlerde dolaşıklığı, deneysel nesnelere yönelik olmayışından, simgesel bir iletinin taşıyıcılığını yaptığından dolayıdır. Bu durumda, “okurun dünyasında ya da alışkanlıklarıyla eğilimleri çerçevesinde bir özeleştiri olmadığından, metnin anlamı, gene metnin kendi içinde getirdiği öğelerden kurulacaktır.”[77] Gerçekte metnin, iletinin dolaylı niteliği ile okurun gerçek deney dizgeleriyle koşullu dolaysız beklentisi arasında ilk anda beliren bu karşıtlık, bir bakıma gerekli, okur ile kurmaca metin arasında gelişecek eytişimsel ilişkinin de temelidir.

Okurun, metin ile kendisi arasındaki bu karşıtlığı giderme çabasıyla, kurmaca iletişim konumunun oluşturulması süreci başlar. Bu aşamada, metnin yapısal varlığına temel öğe olarak girmiş gereçlerin, hangi ilkeye göre seçildiğini saptayabilmek, anlamanın ilk adımını atmak olacaktır. Bu gereçler donanımı,[78] metnin estetik-dışı gerçekliğini değişik boyutlarıyla sergiler. Her yazınsal metnin yaratılışında, yazar bu gereçleri başlıca üç alandan seçer:

1. Kendi dilinde daha önce varolagelmiş metinlerin tümü.
2. Toplumsal tarihsel değer dizgeleri.
3. En geniş anlamıyla toplumsal-kültürel bağlam.

Metnin bu gereçlere dayananan yönü, öğelerin yalnız metiniçi dilbilimsel ya da estetik ilişkileri ötesinde, metindışı bağlama da yöneltir okuru. Yazar, bu alanlardan seçtiği belli öğeleri, metnin amacına göre yeni bir ilişkiye, kendi aralarında bir etkileşmeye sokmuştur. Ancak, bu öğeler, gerçek yaşamdaki biçimleriyle, anlam değerleriyle yer almaz metinde. İşlevleri, okura tanış gibi görünecek bir olguyu ya da olguları sunmaktır, ama bu tanışıklık, metnin donanımındaki bildik öğelerin birbiriyle ilişkisinden doğacak yeni anlamlara açılmanın başlangıç noktası olarak önemlidir. Yoksa kurmaca metinde, gerçek yaşam alanlarından gelme her olay, durum, kişi, yer, zaman, eski nesnel düzeydeki kendine özgü anlambilimsel ilişkilerinden çözülmüş, yeni ilişkiler kazanmaya açık bir niteliğe bürünmüştür: Bir yandan yeni ilişkiye açıktır, bir yandan da kökeninde öteden beri göstergesi olageldiği eski anlam ilişkisini taşır. Bu eski anlambilimsel temel olmadan, yeni göstergebilimsel kullanımın neye oranlanarak anlamlandırılabileceği belli olmaz. Başka bir deyimle, yeni olan, eski anlamlardan oluşma bir perde önünde kazanır işlevini. Ama dediğimiz gibi, önceden varolmuş bir nesnel gerçekliğin kalıp gibi

yansıtılması değildir metin. Metnin donanımında yer alan gereçler, onun çizmeyi amaçladığı dünyayı da alışageldiğimiz nesnel duyu deneyleri çerçevesinde yansıtmazlar. Bir bakıma, ne geçmişleri ne de geçmişin yeni kullanımı ile özdeştir kurmaca metnin gereçleri. Geçmiş ile gelecek arasında dururlar.

Metnin donanımındaki bildik gereçler, yeni bir bağlamda, daha önce tanıdığımız yerleşik göndergelerinden çözülmüş olarak çıkarlar karşımıza. Özdeşlikleri yitmiştir. Ama öte yandan, yazarın belli birtakım öğeleri seçmesindeki ilkeyle, metnin kendine özgü kavramsal anaçizgileri de belirmiştir. Bir kurmaca metin olarak Don Quijote'ye bakarak, metnin gereçler donanımının işlevini, kavramsal örgünün nasıl oluştuğunu kısaca saptamaya çalışalım. Cervantes'in metnine gereç olan alanlardan ilki hiç kuşkusuz, İspanyolcanın yazın dilini oluşturagelmiş bütün örnekler, özellikle de ortaçağdan beri süregelen şövalye öykülerinin Roman dillerinde o güne değin üretilmiş örnekleridir. Don Quijote bunları çarpıtarak alay yoluyla etkiyi amaçlayan bir metin olduğundan, hem geleneksel şövalye öyküsünü günündeki okura yabancı olmayan özdeşliğinden uzaklaştırır, hem de yeni kurduğu söylemle yeni bir göstergebilimsel özdeşlik olanağı arar. Yazın alanında metindışı ilişkileriyle Don Quijote, kendi söylemine komşu bütün önceki metinleri, belli yazınsal uzlaşımları özümler bir yandan böylece. Ama bir yandan da metiniçi ilişkileriyle, özümlediği bu metinlerin alışılmış anlamlarını değişikliğe uğratarak, çelişik bir biçimde, şövalye öyküleri dediğimiz yazın geleneğinden kopuşu da dile getirir. Don Quijote'nin gereçler donanımını yazınsal düzeyde belirleyen seçme ilkesinin temeli budur diyebiliriz. Toplumsal-tarihsel gereçler düzeyinde ise Don Quijote'nin, çağında gerçek şövalyelik ülküsünün insanlık, güzellik, adalet kavramlarından çok uzaklaşmış olan toplumla bir hesaplaşmayı sürdüren metin olduğu söylenebilir. Bir toplumsal kurumun, şövalyeliğin, yozlaşması ile çöküşü, metnin temelinde yer alan önemli düşüncelerden biridir. Düşsel ülkü ile somut yaşam deneyinin, yanılsama ile gerçeğin birbiriyle kesiştiği anlam alanlarında, okurun düşüncesi yeni bir değerler dizgesinin ardına takılır böylece.

En geniş anlamıyla toplumsal-kültürel bağlamda ise Don Quijote, insan kişiliğinin düşsever-gerçekçi, deli-akıllı, çılgın-sağduyulu, kuramcı-eylemci yönlerinin kişiler arası ilişkilerde yol açtığı durumlarda olayları gereç alır kendine. Çılgın şövalye ile yamağı Sancho'nun kişiliğinde, bir çatışır bir

bağdaşır bu ikilemler. Bir çağın, bir toplumun değişik meslek kesimlerinden, değişik toplum tabakalarından kişileri arasındaki ilişkilerde bize görünür kılınan bu ikilemlerin, anlambilimsel uzantılarını evrensel bir geçerliliğe değin vardırırız. Ancak, gerçeklerin bu kesimi de, alışılagelmiş kavramların yerleşik dural çerçevesi içinde bütünüyle anlamlandırılabilecek nitelikte değildir.

Metnin gereçler donanımındaki öğelerin, alışılmış anlamlarından çözülmüş yeni bir özdeşliğe, yeni anlamlandırma olanaklarına açık olmaları, hiç kuşkusuz metne yer yer bir anlambilimsel belirsizlik görünüşünü verir. Alışılmış eski anlamın geçerliliği kırılmıştır. Ama öte yandan da okur, kendini bütünüyle belirlenmemiş bir anlam karşısında bulur, çünkü metne giren gereçlerin bildik anlamları ile metiniçi ilişkilerinden çıkacak yeni anlam, bu iki tür gerçek arasında kurulmuş bir denge ile verilmez, metinde belli öğelerin dolaylı ya da dolaysız yoldan yinelenmesiyle verilir. Yoksa belirtmeye çalıştığımız gibi, metnin donanımında yer alan gereçler, gerçek dünyadan birtakım ilişkileri yansıtmazlar. Burada, belirlenmemiş olan yeni anlamın ortaya çıkarılması, okur ile metin arasında bir işbirliğini gerektirir. Metnin, öğelerin yeni bir düzenlenişiyle yöneldiği anlamın başka oluşu, okurun deneysel gerçek yaşantılarına karşıt niteliği, bu işbirliğinin temel dürtüsü olur.

Metiniçi işlevleriyle böyle başka bir anlamı oluşturacak gereçlerin, metnin donanımına yazarca belli bir seçme ilkesine göre konmuş olmaları gerekir dedik. Anlamdaki bu başkalık, metindışı gerçeğin yeniden örgütlenmesi, öğelerin bir seçimden geçirilmesi, yontulup biçilmesi ile ortaya çıkmıştır. Buradaki söz konusu seçmenin ilkeleri nelerdir? Bu ilkelerin aranıp bulgulanmasıyla, okur ile metin arasındaki karşıtlık yavaş yavaş ortadan kalkar. Metinde amaçlanan başka anlamın ne olup ne olmadığı belirir. Bu seçmenin ilkelerine yön veren etken ne olabilir? Burada hiç kuşkusuz ilk göz önünde tutulması gereken şey, yazarın içinde yaşadığı toplumsal tarihsel ortamın dünyayı kavrayış biçimidir. Kurmaca metnin salt göndergesi, somut gerçeğin kendisi olmadığına göre toplumdaki kavrayış yapısıyla ilgisi oranında açıklık kazanır. Bir toplumun tarihsel gelişmesi boyunca, her dönemin, gerçeği bir yorumlayışı, bir kavrayış yapısı vardır. Bu yapı, belli yaşantı biçimlerinden, algı alışkanlıklarından, düşünsel yönelimlerden, değer dizgelerinden doğar. On dokuzuncu yüzyıl İngiliz romantik yazınında bireysel iç yaşantının, bir önceki yüzyıla oranla kuraldışı sayılan dilsel öğelerle uygulamaların, devrimci düşünce ile

eylemin, gerçeğin belli bir biçimde yorumlanmasına yol açması gibi sözgelişi. Bu değişik etkenler, çağın insanının, yazın, sanat yapıtlarından beklentisinin de temelini oluşturur. Her çağın dünyaya bakışı, gerçeği kavrayışı, algı biçimi, önceki ya da sonraki çağa oranla, değişik özellikler göstereceğinden, bunlar üstüne kurulmuş estetik beklenti biçimi de değişir. Her toplumsal değerler dizgesinde belli beklentiler ağır basarak ölçüt niteliğini kazanır. Gerçekte belli yazınsal dönemlerin dorukları da, belli nitelikte bir yazınsal beklentinin ötekilerden daha ağır basmasından başka bir şey değildir.

Yazarın seçtiği iletişim biçime göre, metnin gereçler donanımını belirleyen etkenlerin türü de değişir. Sözgelişi, şiirin metin ötesi ilişkilerinde, dilde yüzyıllardır süregelen yazınsal kalıplar ağır basarken, romanda metindışı etkenler daha çok tarihsel toplumsal değer ölçülerinden oluşur. Ancak, ne nitelikte olursa olsun bu metindışı gereçler donanımının bütün öğeleri, metinde açık anlamlardan daha çok örtük anlamları belirler. Yazar, karşımızdaki somut metniyle birtakım göstergeleri seçmiş durumdadır, ama bu seçilenlerin anlamca bütünleşmesi, seçilmeyen olanakların da görülebilmesiyle gerçekleşir. Bu olanaklar ise, toplumsal, tarihsel, yazınsal metindışı dizgelerin tanınmasıyla görülebilir.

Belirttiğimiz gibi, her çağın duyuş, düşünüş, kavrayış biçiminde ağır basan birtakım değer dizgeleri vardır. Bunlar açıkça kavranabilecek dizgeler olmakla birlikte, kurmaca metne yansımalarının temelindeki seçme ilkesi, metinde açıkça değil, örtük biçimde yer alır. Kurmaca metnin okunuşunda, metin ile çağının düşünsel dizgeleri arasında doğrudan doğruya bir bağ kurulabilir. Ancak, bu bağın açıkça görülebildiği yerde bile, metne ne sonuçlarla yansıdığı okurca bulgulanacak bir noktadır.

Çağdaş İngiliz romancısı Lawrence Durrell, The Alexandria Quartet adlı dörtlü roman dizisini, Einstein’ın görecelik kuramı üstüne kurulmuş bir biçimde yazdığını söyler.[79] Böylece, yapıtını okurken, yirminci yüzyılın gerçeği kavrayışına yön vermiş en önemli bilimsel kuramlardan biri ile bağ kurmamızı yazar açıkça önerir. Ancak, dört romanının gereçler donanımında önemli yer tutan görecelik kuramı burada, Einstein’ın çağdaş fiziğe uyguladığı salt biçimsel kimliğinden uzaklaşmış, bir anlatı yöntemine dönüştürülmüştür. Einstein’ın kuramı bir yönüyle, doğal kütlelerin gerek ağırlık gerekse eylem yönünden özelliklerinin, geleneksel salt-zaman, salt-kütle kavramlarıyla açıklanamayacağını, her eylemin yalnız uzamda değil, ışık hızına göre zaman içinde de yer aldığını söylüyordu. Bunun sonucu

olarak, eylem durumundaki değişik gözlemcilerin algıladığı bir olayın ya da durumun süresi, her gözlemciye göre değişen bir niceliktir. Gözlemcinin de konumu ile hızına bağlıdır. Böylece, Einstein'ın kuramındaki gerçeklik, süreler ile uzaklıkların bileşkesi olan uzam-zamandır. Evrende her olgu, yalnız üç boyutlu bir uzamda değil, dördüncü boyut olan zaman içinde de yer alır, önermesini kurmaca söylemine çıkış noktası alan Durrell, görecelik kuramının, fizik biliminin ilgi alanı dışındaki sonuçlarını, taşıdığı gizli gücüllüğü düşünür. Konusunu "çağdaş sevginin araştırılması"[80] diye belirlediği dörtlü roman dizisinde kişiler arasındaki ilişkileri Freud ile Sade'ın da kuramları doğrultusunda dile getirirken, göreceliği bu yazınsal iletişim düzeneğine uygular. Görecelik kuramının burada kurmaca metnin anlatımına katkısı, kişilerin öznel yaşantısının nesnelleştirilmesini sağlamasıdır. Freud'un, en az dört kişiyi ilgilendiren bir karmaşık ilişki olarak nitelediği sevişme eylemi, Sade'ın en karşıt nitelikli duyguları içeren sevgi tanımı, The Alexandria Quartet'teki kişilerin yaşamı ile ilişkilerinin temelini oluşturur. Gerçekte bu metindışı bağlam, dört romanın her birinin başlık sayfalarına Freud ile Sade'dan aktarılan alıntı sözlerle okura sezdirilir. Proust ile Joyce'un, Bergson'un süre (durée) kuramından geliştirdikleri yazınsal söylem biçimi, bireysel iç yaşantının, zaman ekseni boyunca, geçmiş-gelecek-şimdi arasında sürekli bir bilinç akışı düzeninde aktarılmasıdır. Bilincin öznelliğidir ağır basan. Kişilerin yaşadığı çevreyle ilgili nesnel ayrıntı bile, öznel bilinç akışından yansır okura. The Alexandria Quartet'te Durrell ise, çok sayıdaki roman kişisinin değişik niteliklerle aşamalar gösteren sevgi ilişkilerini dile getirirken, bireysel bilinçlerin akışını, yalnız zaman ekseniyle koşullandırmaz, bilinç verilerini uzamsal bir düzende, parça parça, yan yana, dağınık sunar. Dörtlünün ilk üç romanı, Justine, Balthazar, Mountolive'de bu uzamsal düzendir ağır basan. Nessim Hosnani ile evliliğinde mutlu görünen Justine'in karmaşık bilinci ile kararsız sevgi ilişkileri, ilkin anlatıcı Darley'in gözlemleriyle, ilk kocası Arnauti'nin Moeurs adlı kitabından parçalarla, anlatıcı ile giriştiği sevgi ilişkisinin hem kendisinin hem de anlatıcının bilincinden kesitlerle sunulan görünümleriyle verilir. Sonra, kişilerden Balthazar'ın sözde bu ilk metne eklediği çıkmalarla, Justine'in Darley'i ya da kocası Nessim'i değil, romancı Pursewarden'ı sevdiği yolunda değişik görüşler, gözlemler, düşünceler sunulur. Daha sonra, Justine'in Clea ile de sapık bir ilişki içinde olduğu hem Clea'nın hem de öbür kişilerin bilinci ile gözlemlerinden yansır. Böylece yalnız Justine'in duygusal iç yaşamı, hem kendi bilincinden

kesitlerle, hem de çevresindeki kişilerin gözlemleri aracılığıyla, görünüşte dağınık bir nesnellik, bir uzamsal düzen içinde dile getirilir. Belli başlı kişilerden her biri başka görür onu, her biri başka türlü anlamlandırır. Durrell, öbür roman kişilerinin duygusal yaşamını çizmekte de aynı yöntemi uygular. Böylece, bireysel bilinçlerle koşullanması gereken iç yaşantılar birbirinin ardından, nerdeyse harman edilircesine sergilenir. Kişiler arasındaki sevgi ilişkilerine, okur açısından da birçok bakış olanağı belirir. Son roman Clea ise, nedensellik üstüne kurulu geleneksel olay örgüsüyle, ilk üç romanın uzamsal düzende sunulmuş gereçlerine bir zaman boyutu sağlar. The Alexandria Quartet'te roman kişilerinin böylesine nesnelleştirilen duygusal ilişkilerinden, anlatımı amaçlanan çağdaş sevginin ne olduğunu, dört romanın oluşturduğu bir uzam-zaman bağlamında çıkarsama işi de okura, okurun görecelik ile yönlendirilmiş düşgücüne kalır. Einstein'ın fizik kuramının, ortaya atılışında açıkça öngörülmemiş bir gizil anlamını bulgulayarak, bu anlamı kurmaca metnindeki iletişimin temeli yapar Durrell. Görecelik kuramını, fizikteki bilimsel anlam göndergesinden uzaklaştırır, kurmaca bir iletinin taşıyıcısı yapar. Çağdaş sevinin içerdiği bütün karşıt duygular, değişkenlikler, kadın-erkek ilişkilerinin insan bilincindeki karmaşık dalgalanmaları, değişik konumdaki gözlemcilerin saptamalarıyla, değişik hızdaki yaşantıların kesitleriyle, görecelik ilkesine uydurulmuş olarak verilir. Yirminci yüzyılın düşünce biçimine yön vermiş bir bilimsel kuram, gerçek bağlamından çıkarak, yazınsal bir bağlamda anlam kazanır böylece.

Bir çağın düşünce dizgesine egemen bir kuramın yazınsal bir metinde doğrudan doğruya yansımasına bir örnek de Lau-rence Sterne'in Tristram Shandy romanıdır. On sekizinci yüzyılın Aydınlanma düşüncesinde önemli yer tutan John Locke'un, düşüncelerin çağrışımı kuramı da, Sterne'in kurmaca metninin temeli olur. Ancak, Sterne de Locke'un deneyci kuramını kendi söyleminin amaçlarına uyarlar. Bilgi edinme konusunda düşünce çağrışımının en güvenilir dayanak olamayacağını Walter Shandy ile Uncle Toby'nin düşünce akışını izleyerek görür okur. Kişilerin düşünsel öznelliğini en katı sınırlara vardıran düşünce çağrışımı, gerçek bir bilgi iletişimine değil, nerdeyse karşıtlıklara götürür onları. Bu durumda insan ilişkilerini adlandırmak da okura düşen bir görev olur. Toplum içindeki ilişkilere, yalnız bilmek anlamak gibi eylemlerin değil, kişiler arası davranışlarla edimlerin yön verdiği anlamına koşullandırır yazar okuru.[81] Burada da yazar, çağının düşüncesine egemen bir kuramı, bildik

göndergesinden, başka deyimle, Locke'taki anlamından uzaklaştırarak, yazınsal bir amacın gereklerine uydurmuştur.

Bir çağın, bir toplumun egemen dizgelerine The Alexandria Quartet ya da Tristram Shandy gibi doğrudan doğruya değil de, dolaylı bir biçimde bağlı olan kurmaca metinler de vardır. E. M. Forster'ın A Passage to India adlı romanı bu tür metin örneği olarak görülebilir. Forster'ı, Arnold Kettle'ın da belirttiği gibi, bu romanda kesin bir ilkeye bağlamaya çalışmak oldukça sakıncalıdır.[82] İnsan yaşamında kişiler arası ilişkinin olanaklarıyla sınırlarını romanlarına çoğunlukla konu alan yazar, bu romanda aynı konuyu, gerek Doğu gerekse Batı dünyasından çağdaş değer yargılarını, değişik inanç, düşünce, algı alışkanlıklarını çok yönlü bir biçimde metnin gereçler donanımına sokar. İnsanlar arasında enikonu bir sevgi ile duygudaşlık bağının, insan yaradılışından kaynaklanan engellenişi, davranışları hem toplumlarının genel önyargılarıyla, hem de kendi bireysel saplantılarıyla koşullanmış kişilerin aracılığında yansıtılır burda. Chandrapore kentinin İngiliz yöneticisi Ronnie Heaslop, iyi yetiştirilmiş, hoşgörüsüz, Hindistan'daki görevinin yerlileri sevmek değil yönetmek olduğuna inanan, katı bir sömürge yöneticisidir. Annesi Mrs. Moore, gerek Müslüman gerekse Hindu yerlilere gösterdiği anlayışla, tıpkı onlar gibi, dünyayı umursamaz bir davranışı benimsemesiyle, öz oğlunun karşıtıdır bir bakıma. Ronnie'nin nişanlısı Adela Quested, İngiltere'den "gerçek Hindistan'ı görmek," gibi özentili bir tutku ile gelmiş, ancak "bir Hintliye yapılabilecek en iyi şey, ölümüne göz yummaktır,"[83] benzeri düşünceler taşıyan İngiliz topluluğu içinde dünyası çarpılmış bir genç kadındır. Öğretmen Cyril Fielding ise, yerlilere karşı yantutmaz davranmak çabaları yüzünden, kendi yurttaşlarının çevresinden uzaklaştırılmıştır. Sevimli, duygusal, aşırı gururlu Müslüman Hintli doktor Aziz, Doğulu bir dünya görüşünün hem erdemlerini hem de eksiklerini yansıtır. Hintli mistik Profesör Goldbole ise, birçok yönden Aziz'e benzemekle birlikte, bütün evreni kuşatan sınırsız duygusallığıyla ondan ayrılır. Roman kişilerinin bu belirleyici özelliklerinden anlaşılacağı üzere, Forster'ın kurmaca söylemi, söz konusu ettiği iki toplumdan birinin ya da ötekinin dünya görüşünde ağır basan herhangi bir düşünce dizgesini başlıca temel olarak seçmiş değildir.

Evet, A Passage to India'daki Hindistan, tarihsel bir kesitle sunulur.[84] Ama kişilerin yansıttığı değişik karşıt görüşlerin, onların davranışlarıyla somutlanması, okura bir tarihsel bağlamın temel dizgelerini değişik açılardan, burada özellikle karşıt kültürler karmaşasında, kavrama olanağını

sunar. Karşıtlıklar, metin boyunca aşama aşama değişmezlik kazanarak, insan doğasının bir temel ilkesine indirgenir. Hem kişilerde değişik düşünme biçimlerini, hem de bunların dile getirilmesiyle amaçlananı, kendi gözü önünde yan yana bulur böylece okur. Sonra metnin gereçler donanımındaki bu çok yönlü karmaşık görüşleri bir yatay düzenlemeye sokarak, insan ilişkilerinin sorunsal açmazlarını bulgular. Buradaki yatay düzenlemede, gerçek yaşamda birbirinden apayrı bir biçimde varolan dizgelerin değerleri yan yana gelerek, metnin anlaşılma temeli olacak bir önbilgi sağlarlar. Bu önbilgi, insan doğasının, bütün dinlerde özlenen bir evrensel sevgi ülküsüyle açıklanmaya gelmezliğini, her değişik değer ölçüsünün olanaklarıyla başka bir nitelik kazanacağını gösterir. Dinlerdeki ülkü, gerçek yaşam dünyasının deneylerinden ayrıdır. Böylece romanın ana izleği, temel kavramlarıyla belirir. Dinlerin ya da politikanın soyut ülküleriyle değil, insandaki gizli güçlerin deney gerçeğine dökülmesiyle çizilir insanlık durumu. Bu da varolan bir dizgenin anlatılmasıyla değil, yalnız kurmaca söylem yoluyla açıklık kazanır.

A Passage to India, doğrudan doğruya belli bir dizgeye, sözgelişi, yüzyılın başlarındaki Victoria çağı artığı sömürgecilik, bireysel özgürlük ya da din duygusallığı ülkülerine değil, bu ülkülerin sonucu olan sorunlar karmaşasına yöneliktir. Bu ülküleri amaçlayan dizgelerle insanın gerçek deneyleri arasındaki uçurumu gösterir. Bununla okurun, kendi yaşamında bir düzeltmeyi yapması için gerekli görüş olgunluğunu metinden edinmesi beklenir. A Passage to India metninin tarihsel gereçler donanımı, romanın göstermek istediği insan doğasının temel kavramlarını bu yoldan sergiler.

Bir metnin gereçler donanımı, kendisinden önceki yazının yeniden bir değerlendirilmesini de kapsar. Metindışı değerlerle olan ilişki, metnin biçimi ile yazarın bireysel seçmesine göre değişir. Metnin gereçlerinden olan yazınsal gelenekler, hazır çözümler sunmaktan daha çok, metne bir yaklaşım çevreni sağlamaya, çok karmaşık öbür gereçlerin bir sıra, bir örgü içinde kavranmasına yarar. Yoksa, gerek yaşam dünyasından gerekse yazınsal dizgelerden alınma değişik öğeler, bir metnin gereçler dağarcığında kaynaşırken, daha önce de değindiğimiz gibi, işlevlerini öteden beri bilinen anlamsal eşdeğerleriyle ya da gerçek tarihsel geçerlilikleriyle kazanamazlar. Her kurmaca söylem, gereç olarak yararlandığı öğeleri değişime uğratarak kendine özgü bir anlam eşdeğeri yaratır. Bildik anlam eşdeğerlerinin alışılmışın dışında bir biçimde kullanılması, değişikliğe uğratılması, okurun bilincini:

1. Önce metinde karşısına çıkan değişik değerin temelindeki alışılmış kullanım biçimine yöneltir.

2. Metinde anlatımı amaçlanan dönemin tarihsel konumuna yöneltir.

3. Metnin açıkça değil de örtük bir biçimde sunduğu yeni eşdeğer dizgelere yöneltir.

Bunlardan birinci durum, özellikle çağdaşı bir yazarı okuyan kişinin durumudur. Sözgelişi, ortaçağ okuru için saraylı öyküleri, bir görev dizgesinin, başka bir deyimle şövalyelik kurumunun yazına yansımasıdır. Bu metinler, bu yönleriyle kazanırlar işlevlerini. İkincisi, doğrudan doğruya ya da değiştirilerek verilen bir tarihsel bağlamı gözlemleyen okurun durumudur. Sözgelişi, Don Quijote, saraylı öykülerini oluşturan aynı görev dizgesinin toplumda geçerliliğini yitirdiği tarihsel bağlamda işlev kazanan bir metindir. Her iki durumda da okurun alımlama etkinliği, metnin gereçler donanımı aracılığıyla açıkça değil de, örtük bir biçimde sunulan yeni eşdeğer dizgeye yöneltilir. Bu örtük eşdeğerin kavranmasıyla okur, metnin anlamını kurmaya başlayacaktır.

Bir metnin gereçler donanımı ile okurun bireysel gerçek yaşantısı birbirleriyle örtüşür nitelikteyse, metnin örtük anlamlar açısından iletişim gücüllüğü de sınırlı demektir. Söylev, propaganda, gazetecilik gibi yazın alanı örneklerinde, öğretici yazılarda, kısacası bütün kullanmalık metinlerde, bu örtüşme olanağı oldukça geniştir. Böyle örneklerde, anlamın bir geçerlilik içinde düşey sıralanışı söz konusudur. Dolayısıyla bunlarda örtük anlam oranının sıfır olduğu bile sık sık görülür. Bu durumun tam karşıtı ise, anlam dizgelerinin devingen bir yatay alana yayılması, örtüşme alanının sıfıra yaklaşacak oranda azalmasıdır. Bu alan, yazarın kendi dilindeki çağdaşı okurlar için, başka dillerden ya da yüzyıllardan okurların durumundakinden ister istemez daha geniştir. Sözgelişi, Robinson Crusoe'nun yayımlandığı 1719 yılında İngiliz okuru, Defoe'nun metnine gereç olarak girmiş birçok tarihsel toplumsal olayı gerçekten yaşamış durumdadır. Defoe'nun en önemli kaynağı olan denizaşırı gezi serüvenleri yazını, Alexander Selkirk olayı, Püriten dünya görüşü, birer güncel konudur onun için. Belki, Defoe'nun nesnel ayrıntıcı anlatımının temelindeki Locke felsefesi bile tanıdığı bir şeydir. Bu bakımdan, metnin gereçler donanımındaki birçok öğe, o çağdaki okurun kişisel yaşantılarından edinme bilgileriyle örtüşür. Oysa bugünün okuru için Robinson Crusoe metni, bir çırpıda özdeşlenemeyecek türden gereçlerle, dolayısıyla da daha çok sayıda örtük anlam ilişkileriyle doludur.[85] Ama her zaman böyle olmaz durum.

James Joyce'un Ulysses'i, bugünün okuru için olduğu ölçüde, kendi gününün okuru için de büyük güçlükler çıkarmıştır. Yıllardır eleştirmenlerce Ulysses, Odysseia'nın benzeri bir metin olarak açıklanmış, nasıl Homeros'ta temel konu kahramanın eve dönüşü ise, Leo-pold Bloom'un 16 Haziran 1904 günü Dublin'deki dolaşmaları da serüvenli bir yuvaya-dönüş yolculuğu olarak betimlenmiştir. Ancak, Ulysses'te Joyce, Homeros ile metinde açıkça görülen bir koşutluk kurmaz. Sözgelişi, Ulysses metninde Homeros'tan tek kişi bile yoktur. Ulysses'te Dublin kentinin yirmi dört saatlik yaşamı en ayrıntılı bir kesitle verilirken, Homeros dünyasının burada işlevi ne olabilir, sorusu uyanır okurun kafasında. Geçmiş ile şimdinin ilişkisi nedir burda?

Ulysses'in, Homeros'un destanının bir çağdaş yorumu, ya da Dublin yaşamının gerçekçi bir romanı olabileceği yolundaki okur beklentilerini, Joyce'un metni karşılamaz. Evet, buradaki dağınık ayrıntıların hepsi gerçek yaşamdan alınmadır, ama metin gerçek yaşamın aynası olarak görülemeyecek ölçüde karmaşıktır. Odysseia ilişkisi çok çok, metindeki alabildiğine dağınık gereçlerin bir ekseni olarak işlev görür. Ayrıntıların kolayca birbirine eklenemez nitelikte oluşu, okurda oldukça karmaşık bir dünya karşısında olduğu izlenimini uyandırır. Bunun üzerine okur, Ulysses'in dönüşünün çağdaş karmaşa içinde taşıyabileceği anlamları aramaya başlar. Yoksa Joyce'un metninin yazınsal gereçleri olarak ne Odysseia, okurun bildiği klasik serüven öyküsü işleviyle yer alır metinde, ne de Dublin yaşamının gerçek sahneleri, bilinen yalın anlam ilişkileriyle ya da doğalcı roman geleneğinin ilkeleri uyarınca verilir. Bu yüzden, Ulysses'i okuyunca soluğu Dublin'de alan birtakım Amerikalı hayranları, romanı koltuklarına vurup onunla kenti sokak sokak dolaşmaya başlamış, bunca ayrıntılı bir metnin Dublin'in gezi kılavuzu olarak işe yaramadığını görünce, umut kırıklığına uğrayarak, Joyce'un hiç de doğruyu yazmadığı sonucuna varmışlardır. Gerçek yaşamla kurmaca söylemin karmaşık yapısı böylesine karşıttır birbirine çoğu zaman. Bu karşıtlık Joyce'un metinlerinde doruk noktadadır. Ama bir Beckett, Butor, Frisch metni, Dağlarca'nın anlamsızlığından yakınılan birçok şiiri de okur için bu tür güçlüklerle doludur. Gerçekte, bu tür örneklerin hepsinde, iletişimin işlevinin değiştiğini unutmamak gerekir. Bunlarda sunulmak istenen şey, doğrudan doğruya bir algı düzeneğinin kendisidir, algılanmış bir gerçeğin eşdeğeri değil. Tıpkı masallardaki, "bir varmış bir yokmuş, Allahın kulu darıdan çokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içinde, deve tellal iken pire

berber iken...” türünden tekerlemelerde en açık biçimde görüldüğü gibi. Bu tür metinlerde kurmaca, kendi kendini açan bir iletişim aracı olmaktadır.

Bununla birlikte, yapısı ne olursa olsun her kurmaca metin, gereçler donanımı ile, okurun ilgilerini eninde sonunda bir gönderge dizgesi doğrultusunda düzenler. Sözgelişi, Ulysses’te anlatımın alabildiğine yayılan karmaşık gereçleri sonsuza değin o dağınıklık içinde kalmazlar. Her okunma durumunda, okurun sürekli katkısıyla, gereçler donanımı, anlamı düzenleyici yapısıyla bir göndergenin oluşmasını da sağlar. Bu düzenleyici yapı, gereçler arasındaki göstergesel ilişkilerin eşdeğer anlamlarının ortaya çıkarılmasında etkili olur. Bunun yetkin bir biçimde gerçekleştirilebilmesi için gerekli koşullar:

1. Okurun yeterli ölçüde bilgili olması;
2. Bilinmedik türden yaşantılara açık olması;
3. Gereçler donanımındaki öğelerin, metinde, okuru yönlendirecek, kavrayışı önceden düzenleyecek bir gücüllük olarak kurulmuş olmasıdır.

Metnin, okuru anlama yönlendirecek bu gücüllüğüne güdüm-kurgusu diyoruz. Bir metnin güdüm-kurgusu, donanımdaki gereçlerin anlambilimsel olanaklarının bütünüyle tüketilmesini sağlayacak bir nitelik değil, göstergeler aracılığıyla o olanaklara varılmasını sağlayacak bir niteliktir. Bu işleviyle kurmaca metin, varolan gerçeğin bir yansısı değil, onun belli bir anlamda bütünlenmesidir. Gerçek üstüne düşüncelerle gözlemlerin bir betimi ya da gerçeğin doğrudan doğruya bir aynası değildir sanat yapıtı. Kurmaca bir metnin iletişim düzeni, amaçladığı bir gerçeği sunmakla kalmaz, gerçeğini kurar da. Böylece metnin kendi yapısı, metnin içinde oluştuğu bağlamın gerçeği, metnin ortaya çıkışından önceki gerçek, hep birlikte sanat yapıtının gerçeğini oluşturur.

Her kurmaca metin, bildik değer dizgelerinin bir değişikliğe uğratılmasıdır. Değişme, bildik olandan bir ayrılma ile başlar. Bir resim gibi sürer bellekte bu bildik değer, metne eşdeğer dizgenin aranmasında da bu bildik resimden çıkarsama yoluyla yararlanılır.

4. Metnin Güdüm-Kurgusu

Bir metnin donanımını, metnin gerçek dünya ile ilişkisini sağlayan, metiniçi seçme gereçler diye tanımladık. Bunlar gerçek yaşam dünyasından, geçmiş yazın geleneklerinden, yazarın amacına uygun görüp seçtiği gereçlerdir dedik. İşte bu gereçlerin içerdiği toplumsal değer ölçüleri ile yazınsal ilişkiler, bir metnin sunduğu dünyanın çevrenini, anlambilimsel kapsamını oluşturur. Yazarca seçilmiş donanım öğelerinin, gerek metin içinde kendi aralarındaki, gerekse metindışı dünya ile ilişkileri, kurmaca metnin anlamsal eşdeğeri olacak dizgenin oluşturulmasında önemli bir işlev görür.

Her kurmaca metin, okura bu anlamsal eşdeğer yönünde yol gösterecek bir düzenlenişe sahiptir. Demek ki, metnin donanımıyla bir gücüllük olarak sezdirilen anlamsal eşdeğerin somutlanması, metnin güdüm-kurgusu ile gerçekleşecektir. Bu kurgunun değişik yönlü görevleri vardır: Donanımın değişik öğeleri arasındaki ilişkileri belirlemek; eşdeğer anlamın türetilmesi için öğeler arasında gerekli bireşim olanaklarını sağlamak; ayrıca da, donanımın örgütlediği göstergeler bağlamı ile metnin eşdeğer anlam dizgesini kuracak okur arasında bir bağ kurulmasını sağlamak. Öte yandan, güdüm-kurgusu, metnin hem izleksel güdümünü, hem de iletişim koşullarını düzenler. Bir bakıma işlevi, ne bütünüyle metnin anlamları sunuş düzeniyle, ne de metnin okur üzerindeki etkisiyle sınırlıdır. Sanat metninin yapısı ile etkisi konusunda öteden beri süregelen estetik ikilem, güdüm kurgusunun işlevinde birleşir. Hem donanımın metiniçi biçimsel örgütlenmesi, hem de okurun kavrayışı, metnin güdüm-kurgusunda bir arada belirlenmiştir. İkisi birbirinden ayrı olgular gibi görülemezler.

Kurgusal düzenlemelerin, metnin donanım öğelerini nasıl örgütlediğini, iletişim koşullarını nasıl saptadığını görmek için, bir an bunların ortadan kalktığını varsaymak, çok şeyi açıklar. Sözgelişi, bir romanın ya da öykünün özeti, bir şiirin açıklaması gibi yazılarda, güdüm-kurgusunun bu işlevi ortadan kaldırılmıştır. Böyle yazılar, yazınsal metnin içeriğini bütünüyle vermek savındadır. Oysa bu özetlerle açıklamaları yazan kimseler, gerçekte metnin kurgusal düzenlemeleri yerine kendi tek açılı düzenlemelerini sunarlar. Bir Kafka romanının birkaç sayfada özetlendiğini düşünelim ya da şu satırlara bir göz atalım:

Olay 16 Haziran 1904 günü Dublin'de geçer. Stephen Dedalus, tıp öğrencisi arkadaşı Buck Mulligan ile, deniz kıyısında bir kulede yaşar. Annesi ölmüş, tanrıtanımaz Stephen, ölüm döşeğinde gidip onu

kutsamamıştır. Babası Simon Dedalus, hayırsız bir sarhoştur. Homeros'un Odysseia'sındaki Telemakhos gibi, genç Stephen Dedalus da bir baba aranışı içindedir. Sonunda aradığı babayı, Leopold Bloom'un kişiliğinde bulur. Orta yaşlı bir Dublin Yahudisi olan Bloom, sokak ilancısı olduğundan sürekli dolaşır Dublin'de. Bloom ile oynak karısı Molly, çağdaş Odysseus ile Penelope'dir. Bir sürü gülünç cinsel serüven geçer başlarından. Molly Bloom'un geceyarısı, yatağında günün olaylarıyla ilgili uzun iç konuşması ile roman sona erer.

James Joyce'un dokuz yüz otuz üç sayfalık romanı Ulysses'i, bu özet ne ölçüde verebilir? Burada sunulan, yazarın bile bile arka planda tuttuğu somut olaylar dizisinden birkaç noktadır ancak. Koca romanın, bu tür bilgilerin aktarımı için yazılmadığı, yazarın bambaşka bir etkiyi, okur bilincinde uzun uzun birtakım dönüşümleri amaçladığı apaçıktır. Ayrıca, bir kurmaca metnin yalnız öykü olmadığı da, öteden beri sık sık belirtilmiş bir gerçektir.[86] Bu bakımdan, özellikle günümüzde, artık o yüzlerce sayfalık romanları kimsenin okuyamayacağı, özetlerin ya da romanlardan yapılma televizyon filmlerinin ne güne durduğu, yolundaki tutum, kurmaca metnin doğası ile iletişim yapısı konusundaki bir bilgisizliğin dile gelişidir.[87] Bir kurmaca metnin sunduğu dünyanın eşdeğeri anlam dizgesi, metnin tek tek öğelerinin bireşiminden ortaya çıkacağı için her kesin özetleme, iletişimin bir güdükleştirilmesidir. Ayrıca, kurmaca metnin güdüm-kurgusu, gereçler donanımının göstergesel ilişkileri, iletinin alımlanma koşulları hiçbir zaman kesinlikle tüketici bir anlamın oluşturulmasına elverişli değildir. Bir metnin kurgusal düzeni, okura ancak belli bireştirme seçenekleri sunar, yoksa yazınsal yapıtta donanımın öğeleri, kesin bir bilgiyi bütünüyle aktarmak amacıyla düzenlenmiş değildir. Bunun tersini düşünenlere, Ulysses'te hangi kesin bilginin sunulduğu sorusunu sormak yeter. Kurmaca metinlerle kullanmalık metinlerin ayrımı da burada belirir. Kullanmalık metinlerde böyle bir sorunun yanıtını vermek hiç de güç değildir. Bir kurmaca metin somut bir içeriği sergilemez, çok çok bunu okurun kendi düşgücü etkinliğiyle bulgulayabileceği bir biçimde sunar. Ancak, metnin güdüm kurgusunun okuru bütünüyle kesin bir anlama yönelteceği durumlarda, okurun bu etkinliği ortadan kalkmış olur. Bu da kurmaca metinlerde görülen bir durum değildir. Yazınsal metinde kurgusal düzenleme, donanım gereçlerini bireştirme olanaklarını yaratır. Yoksa ne bu gereçlerin kendileridir amaç, ne de doğrudan doğruya bir bilginin sunulması.

Metnin güdüm-kurgusu, her metnin teknik özellikleriyle de ilgilidir. Romanda çok değişik biçimlerde uygulanan anlatım tekniği, ya da destanın, masalın belli teknikleri, sonede sekiz dizelik ilk bölümle altı dizelik ikinci bölüm arasındaki karşılıklı izleksel ya da koşuksal ilişkiler, Spenser, Shakespeare gibi ustaların geliştirdiği İngiliz sonesinde, son iki dizenin uyaklı olması gibi işlemler buna örnek olarak anılabilir. Ancak, geleneksel yazın tekniği hiçbir zaman, metnin bütün güdüm-kurgusuyla ilgili her şeyi açıklamaz. Yazarın uyguladığı bireysel tekniklerin temelindeki biçimsel yapı olarak anlamlıdır geleneksel teknik belki. Nedir işlevi bu temeldeki geleneksel yapının? Metnin güdüm-kurgusu yalnız donanım öğelerinin göstergesel ilişkileriyle kavranışını örgütlemekle kalmaz, söz-eylem örneğindeki gibi yerleşik işlemlerin (accepted procedures) benzeri bir işlev de gerçekleştirir. Söz-eylem kuramında, iletişimin gerçekleşmesi için, birtakım yerleşik toplumsal işlemlerin gönderici ile alıcı açısından paylaşılması gerekiyordu. Paylaşılan bu bilginin iletişimden önce hazır olması zorunluydu. Ama gerçek dünyanın bildik anlamlarını değişime uğratarak sorunsal durumlar yaratan kurmaca metin, bu paylaşılan ortak tabanı nasıl yaratır? Gerçekte bu metinlerde beklenmedik nitelikteki sorunsal durumların, bilinen görüngülere bağlanmasını sağlamak, metnin güdüm-kurgusunun görevidir.

Metnin güdüm-kurgusunun işlevi, yazın eleştirisinde çoğunlukla anlatım dilindeki değişmelerle ya da çağdaş yapısalcı eleştiride görüldüğü gibi, ölçüt dilden sapmalarla açıklanmıştır. Yirminci yüzyıl başlarında, Yeni Eleştiri akımının kuramcılarından I. A. Richards, 1924'te, dilin yazınsal etki sağlayan kullanımını "duygusal kullanım" (emotive use) diye adlandırarak, başka etkilere yönelik kullanımlardan, bu arada "bilimsel kullanım"dan (scientific use) ayırır.[88] Richards, bilimsel sözceyi (scientific statement) göndergesi belli, duygusal sözceyi de (emotive statement) daha çok alıcıda uyandırdığı etkilerle işleyen, belli göndergelere bağlanamayan sözce olarak tanımlar. Düzmece-sözceler kuramıyla da, bildik somut göndergelere bağlanamamayı, yazınsal dilin başlıca özelliklerinden sayar.[89]

Gerçekte bir metnin okunmasının iki yönlü bir yaşantı olduğu doğrudur. Nitekim William Empson da, Richards'ın düşünsel-duygusal etki ayrımına katılır, ama bu iki tür etkinin böyle birbirinden kesinlikle ayrı tutulmasına, aralarındaki karşılıklı ilişkinin görmezden gelinmesine karşı çıkar.[90] Ancak Empson, daha sonra Seven Types of Ambiguity'de de görülebileceği gibi, sözcüklerin, her zaman bilincine varamayacağımız duygu, anlam

ayrımcıkları taşıdığını söylerken, bu belirsizlik durumunun, bir metin alıcısında uyandırdığı etkiyle pek ilgilenmez. Empson'ı ilgilendiren, okurun gerçek okuma yaşantısından daha çok, sözcüklerin anlambilimsel gücüllüğüdür. Bu gücüllüğün çözümlemesini yapmaktaki başarısı büyüktür, ama sözcüklerin art arda sıralandıkları zaman okurda hangi etkileri geliştirdikleri, hemen hemen değinmediği bir konudur. I. A. Richards da, William Empson da, bir yazınsal metnin anlamını o metnin iletisiyle özdeş sayarlar. Oysa anlam, metnin alımlanmasıyla, başka bir deyimle okurda, iletiye dönüşecektir.

Ölçüt-dil ile yazınsal dil arasındaki ayrımı ilkeleştiren ise, 1940 yılında Jan Mukarovsky olur. "Ölçüt-dil kurallarının kırılması, düzenli bir biçimde kırılması, dilin yazınsal kullanımını olanaklı kılar; bu olanak bulunmasa, şiir de olmazdı," der Mukarovsky.[91] Bir yazınsal metnin dilini, kendi nesnel sınırları içinde görerek, bütün metindışı dilsel ilişkilerinden soyutlayan duygusal aldanma (affective fallacy) kuramı ise, Yeni Eleştiri akımının ana sorunlarından biri olarak karşımıza çıkar. Duygusal aldanmayı, "... şiirin kendisi ile sonuçlarını, ne olduğu ile ne yaptığını, birbirine karıştırmak..." diye tanımlayan W. K. Wimsatt ile M. C. Beardsley, bu aldanma "eleştirinin ölçütünü şiirin ruhbilimsel etkilerinden üretmekle işe başlar, izlenimcilik ile görecilikte sona erer. Sonuç... özel bir eleştiri yargısının konusu olan şiirin kendisinin ortadan silinmeye yönelmesidir," derler.[92] Bir şiiri oluşturan gereçlerle kaynakların da şiirin özerk dil varlığıyla karıştırılmaması görüşü, Wimsatt ile Beardsley'in başka bir yazılarının konusudur.[93] Anlaşılacağı üzere, bu yaklaşımda eleştiri, izlenimcilikten, görecelikten kurtarılmaya çalışılırken, bir yazınsal metnin etki yapısının da hem kendi içinde hem de dilin bütünü içinde bir dizgelilik göstereceği gözden kaçırılmaktadır.

Günümüzün yapısalcı eleştirmenlerinden Michael Riffaterre de, Roman Jakobson ile Lévi-Strauss'un, Baudelaire'in "Les Chats" şiirini çözümleyen yazılarına yanıtında, "şiir dildir, ama gündelik konuşmanın sürekli üretmediği etkiler üreten bir dil,"[94] diye başlarken, ölçüt-dil yazınsal dil ayrımından yola çıkar. Ama, ayrımın sınırlarıyla ilgili olarak, önceki yapısalcılardan çok daha esnek bir tutum gösterir, yazınsal yapıtın okuru etkileme düzenine bir öncelik tanır. Yapısalcı bir çözümlemenin metinde saptayacağı dizgelilik, okurun göreceği ya da kavrayacağı türden olmayabilir Riffaterre'e göre. Bu durumlarda okur, çözümlemedeki sakıncalı uzamsal sıralamalar karşısında ne yapacağını şaşırır, bu da gerçek

bir kavrayışı önleyebilir. “Yapısalcı dilbilimin, şiir çözümlemesine doğrudan doğruya uygulanmaya elverişli olup olmadığı,” sorusu üstünde de durur Riffaterre.[95] Hem elverişlidir, hem de değildir sonucu çıkarılabilir belki burda. Yapısal betimlemelerle anlam arasında her zaman kesin bir doğrudan doğruya ilişki bulunduğunu kimse ileri süremez, ama böyle betimlemelerin de metin çözümlemesine katkısı küçümsenemez.

Yazınsal deyiş, büyük önem taşır Riffaterre’in görüşünde.[96] Bir yazınsal deyişler bilimi ararken Riffaterre şu ilkelere varır: Deyiş, bir yazarın birtakım iletişim etkileri sağlamakta kullandığı yoldur. Bu bakımdan bir metnin deyişini incelemek, yazarın amaçladığı anlamları, kullandığı sözsel biçimlere bağlamaktır. Ancak bu amaçlanan anlamları bütünüyle de yazara geri dönüp bulgulayamayız, dolayısıyla bize okurun tepkisini incelemek kalır. Okurun tepkileri ise öznel değer yargılarıyla çarpık olabilir. Bununla birlikte, deyişteki birtakım uygulamaları bize gösterebilir bu tepkiler. Bu tepkilerden metindeki deyişin, hangi noktalarda dilbilimsel olgulara (linguistic facts) bağlı kaldığını, hangi noktalarda kendine özgü uygulamalarla dilbilimsel olgulardan ayrılarak yazınsal etkiyi yönlendirdiğini çıkarabiliriz. Yazarın uyguladığı geleneksel ya da özgün deyiş işlemlerinin tümü, bir metindeki deyişsel olguyu (stylistic fact) yaratır. Bu da bir metnin etki temelidir, Riffaterre’e göre.

Yapısalcı görüşten yola çıkarak, yazınsal dil doğal dil ayrımına bağlı kalan bir çağdaş incelemeci de Jurij M. Lotman’dır. Lotman, sanat metninin dilini doğal dile oranla, yeni bir dünya kuran ikincil nitelikte bir dil olarak görür. Bu ikincil kendine özgü iletişim örgüsünde, gündelik dildeki birçok sözcüğün düzanlamları değişikliğe uğrayabilir, yeni bir iletişim düzenlemesinin doğurduğu yeni anlam ilişkileri belirir.[97] Gerek Riffaterre, gerekse Lotman, yazınsal dili tanımlarken, onu temelde dilin bütünü üstüne kurulu bir kendine özgü iletişim düzeneği olarak görmekle, kendilerinden önceki birçok araştırmacının, yazınsal dili ölçüt-dile, gündelik kullanıma, bilim diline karşıt sayarken düştükleri yanılgıya düşmezler. Bu yönlerini, sanat yapıtını toplumsal, kültürel, tarihsel bir bağlam içinde işleyen göstergebilimsel bir olgu diye tanımlamış Mukarovsky’nin etkisine borçludurlar. Bununla birlikte, yazınsal metnin işleyişinin ancak okurun tepkisi ile bütünleneceğini ileri süren Stanley Fish, Riffaterre’in “deyişsel olgu - dilbilimsel olgu” ayrımını zorlama bularak, “bir deyişsel olgu, tepki olgusudur... bu tepki de en küçüğü ile en gösterişsizinden, en büyüğüne, en çarpıcısına varıncaya dek bütün dilbilimsel yaşantıları kapsadığı için,

metinde her öğe deyişsel bir olgudur," der.[98] Yazınsal metinde herhangi bir sözcenin anlamı, o sözcenin göndergesini belli bir ölçüde yansıtabilir ama, o göndergenin özdeşi olamaz Fish'e göre.[99]

Stanley Fish, kurmaca metnin anlamı ile göndergesi arasındaki ilişkinin özelliğine parmak basışı; bir de her metnin anlamının ancak okurda bütünlendiğini vurgulayışı ile, işlevsel bir metin kuramı yönünden en can alıcı noktalara yönelir. Öte yandan, bugünkü yazınbilimin, hem yeni eleştirinin hem de yapısalcı eleştirinin deneylerinden öğreneceği çok şey vardır. Yeni eleştirinin metin yüzeyinde saptadığı dil kullanımı ilkeleri, yapısalcı eleştirinin de, yazın yapıtını hem metiniçi hem de metindışı ilişkileriyle ele alan dizge kavramı, bugün geniş kapsamlı bir yaklaşım için önemlerini sürdürürler. Ayrıca, Mukarovsky'nin, yazınsallık kavramıyla ilgili açıklaması da, bugünkü yazınsal araştırmanın çıkış noktalarından biri olabilecek niteliktedir: "Şiir yapıtını algılayışımızda, öne çıkmaya karşı direnen öğelerin oluşturduğu art-alanın iki yönü vardır: ölçüt-dilin kuralları, geleneksel estetik yasalar. Bu iki art etken, somut durumlarda biri ağır basmakla birlikte, birer gücüllük olarak hep duyururlar kendilerini.[100] Burada, metinde bir gücüllük olarak süren ölçütün yalnız dil olmayışı, estetik yasaların da işe karışması ilginçtir. Yazınsal dilde her yapılan işin, estetik bir örgüye de bağlanması zorunluluğu açıkça belirir Mukarovsky'nin bu sözlerinde. Ancak, ölçüt-dil kurallarının da, estetik yasaların da kırılması, gerçekte kuraldan sapma ile bir anlam gücüllüğü yaratmakla birlikte, hiçbir durumda, yaratılan bu anlamın örgütlenişini sağlamaz. Doğrudan doğruya ölçüt-dilden ya da yerleşik kurallardan sapma ilkesi üstüne kurulmuş yazın kuramlarının yetersizliği de bu noktadadır. Sapmalar bir anlam gücüllüğü türetir, ama bu türetilen anlamı bir estetik yapıda düzenlemezler.

Burada, toplumsal kültür içinde değişmez birer ölçüt niteliği kazanmış dil ile estetik yasalar toplamı, yazınsallığın koşulu olmaktadır. Ancak, bu kurallarla yasaların kırılmasından doğan yazınsallık, işlevini nasıl sürdürür? Bir okuru, güzel bir şiir, roman, öykü olarak nasıl etkiler? Kurallarından sapılan ölçüt ya da yasa, bir yerde gündelik yaşamın parçaları olduklarından, yazınsallık bütünüyle soyut bir sanat alanına özgü bir olgu değildir. Geleneksel eleştiri yaklaşımında hep böyle görülmüş olması, bir yanılgıdır. Yazınsal metnin, ölçüt-dilden ya da estetik yasalardan sapması, onun başlıca belirleyici özelliği olamaz. Metni oluşturan dilsel, kültürel öğelerin, bir estetik nesneyi nasıl kurduğu gözlemlenerek, daha somut bir

yazınsallık kavramının araştırılması gerekir. “Herhangi bir sanat yapıtının izleksel öğeleriyle algılanmasında, bir yandan yaşam gerçeği ile gündelik yaşam değerleri, bir yandan da sanat aracılığıyla iletilen gerçeklik, bir ilişkiye girerler. Böylece sanat yapıtının değerlendirilmesi, bir dönemin tüm yaşamı ile değerlerinin koşullandırdığı karmaşık bir süreçtir.”[101] Yalnız dilsel ya da estetik sapmanın koşullandırdığı bir süreç değil. Sapmalar kendi başlarına ne denli incelenir, sınıflandırılırsa da, metnin estetik kurgusu açıklanmış olmaz. Yazınsallık kavramı, metni kuran öğelerin işlevlerinde, çok daha somut bir nicelik olarak izlenebilir.

Dilin, ölçütten sapan kullanım örnekleri bugüne değin, eleştirmenler ya da dilbilimcilerce, söz sanatları, değişmeceler, tutarsız kullanımlar gibi başlıklar altında toplanmış, sınıflandırılmıştır. Bir yazınsal metnin yapısı açıklanırken de, bu kullanımların metnin neresinde ne ölçüde yer aldığı araştırılmış. Benzetmeler, eğretilemeler, yinelemeler, örtmeceler, iğnelemeler saptanmış şiirlerde sözgelişi, bunların kullanım oranı ile kullanım yerlerine göre, metinlerin yapısı konusunda bir sonuca varılmaya çalışılmış çoğunlukla. Dilde kurulabilecek yapıların sonsuzluğu, hiçbir zaman tüketici ilkelerle kuşatılamaz niceliği, çoğunlukla gözden kaçırılmış. Ama bütün bu yönleriyle birlikte sapmacı kuramların, estetik yapının, insan varlığının tüm dünyası içinde taşıdığı anlam yönünden açıklayıcı bir işlevi de yok değildir. Her sapma olgusu, alışılmış bir kuralın ya da kuralların geçerliliği üstüne temellenir. Sapma, gerçekte bu temeldeki geçerlilikten sapmadır, bu geçerliliğin sarsılmasıdır. Geçerliliği benimsenegelmiş ölçülerin sarsılması ise, okurun bilincini askıda bırakarak bir gerilim doğurur. Okuyan bilinç, yeni bir geçerlilik temeli bularak bu gerilimi dengeleme çabasına düşer. Gerilimin giderilmesi de doğduğu uçtan, başka bir deyimle, kendisinden sapılmış olan yerleşik ölçütten bakılarak değil, değişme ucundan bakılarak gerçekleşir. İletinin alıcısı burda önem kazanır böylece, metin ile okurun ilişkisi, yeni anlamı örgütleyecek etken olarak öne çıkar. Bu ilişki sürecindeki sürekli geri-dönümlerle yönelinen şey, ne soyut bir yerleşik ölçütün kuralları, ne de soyut bir estetik yasalar bütünüdür. Okurun öznel konumu ile alışkanlıklarıdır ağır basan. Okurun yeni uçtan yaklaşması ile, dural estetik gelenek de, dilsel sapma da, devingen bir işlev kazanmıştır. İşte bu noktada, “yazınsallık niteliği” okurun ilgisini belli bir yönde etkinliğe sokarak, söz-eylemin gerçekleşmesini güvence altına almış olur.

Yerleşik ölçütten sapma olgusu, yazınsal metinlerde böyle anlaşılır, önceden belli katı bir kurallar bütününe bağlanmakla yetinilmezse, başka bir deyimle, okurun beklentisi ile düşgücü girerse işin içine, ölçüt-kuralların kısılması, yalnız anlambilimsel bir gücüllüğün üretilmesini aşar. Okur beklentisinin ölçütleri iki yönlü bir özellik gösterir. Birincisi, metnin gereçler donanımıyla ilgilidir. Metnin donanımında yer alan toplumsal kurallar ile yazınsal ilişkiler bir yandan metnin kavranış çevrenini belirlerken, bir yandan da, alımlama ediminin temeli olacak beklenti kurallarını oluştururlar. Öte yandan, beklentinin ölçütleri, belli bir okur kitlesinin toplumsal kültürel alışkanlıklarıyla da ilgilidir. Her yazar, çizdiği dünyayı, belli bir dilin, belli törelerle yaşayan kişilerine iletmek amacındadır. Bu bakımdan, ilk çırpıda seslenilen okurun kültürel yapısı ile dünya görüşü, aşağı yukarı bellidir. Bu, özellikle, politik söylev metinlerinde apaçık görünür. Sözgelişi, dinsel duygular, alıcı kitlesinin yaşama biçimine yön veren önemli bir kültürel etkense, beklentinin ne olduğunu en kestirme yoldan bilir politikacı, bu beklentiyi karşılamayı iş edinir konuşmalarında. Her türlü propaganda yazısında da açıkça görülür bu nitelik. Dünyaya bakışı ilkel bir ulusçuluğun yanılsamalarıyla koşullanmış bir okur kitlesinin de beklentisi aşağı yukarı bellidir. İlkel politikacılar, nerdeyse bir içgüdüyle, çıkarlarını bu beklenti üstüne kurulmuş bir iletişimde ararlar. Her türlü öğretici yazında da, bir beklentinin karşılanması söz konusudur. Ama bu beklentiyi şu ya da bu yönde karşılamak, yazarın dünya görüşü, kafa yapısı, içtenliği ile yakından ilgilidir. Ortaçağdan beri, bu tür metinlerde, belli bilinç koşullandırmaları sürekli olarak işin içine sokulur, bu temel üstüne kurulur iletişim. Ancak, bu yerleşik beklenti ölçütlerine karşıt metinlerin, okurda bir gerilim doğuracağına da değinmiştik. Böyle bir karşıtlıktan doğacak anlambilimsel gücüllük yeni bir iletişim konumunu zorunlu kılar. Sözgelişi, ortaçağ şövalyelik kurumuna karşıt Don Quijote'de, okurun bir şövalye öyküsünden beklentisi çelişik bir işlevle işe karışır. Metin, hem birtakım toplumsal kültürel ölçütlerden bir sapmadır, hem de yeni anlamın türetilebilmesi için, sapmanın konusu olan ölçütlerin göz önünde tutulmasını zorunlu kılar. Burada da metin bir alıcıya yöneliktir, yoksa birtakım ölçütlerin kırılması, amacı kendiyle sınırlı bir işlem değildir. İşte geleneksel deyiş kuramları, işin bu yönünü gözden kaçırırlar. Sapmadan doğan anlambilimsel gücüllük üstüne eğilirken, bu gücüllüğün, yarattığı gerilimle metin-okur ilişkisini düzenleyişine, bu ilişkinin yapısal dizgelerine yönelmezler. Oysa, bir yazınsal metnin

kuruluşunda yalnız belli gereçler aracılığıyla birtakım bilgilerin sunulması değil, bu gereçlerle bilgilerin yeni bir anlamı oluşturmak üzere örgütlenişi söz konusudur.

Günümüz sanat eleştirmenlerinden E. H. Gombrich, Art and Illusion, bir de Norm and Form adlı yapıtlarında, sanat yapıtının kuruluşu ile kavranışını incelerken birtakım ilginç açıklamalar getirir bu konuya. Wolfgang Iser, Gombrich'in görsel sanat ürünlerinin kuruluşu ile kavranışını, bu iki süreci birbirinden ayırmadan çözümlemekte kullandığı iki terimin, yazınsal metinde okurun alımlamasını yönlendiren işlevleri açıklamakta da, birtakım noktaları aydınlatacağını gösterir.[102] Gombrich'in kullandığı terimler, "şema" ile "düzelti"dir.[103] Şema, alıcının algılarını düzenleyen bir süzgeç gibi iş görür, bu değişiklikler dünyasında birtakım algı verilerini alışılmış bir eksen çerçevesinde toplayabilmemizi sağlar. "Kafamızın, yaşantılarımızı bilinen şeyler çerçevesinde adlandırıp ayırt etmesi eğilimi, tikel bir durum karşısındaki sanatçı için, gerçek bir sorun ortaya çıkarır."[104] Toplumda, birtakım algıları daha önce varolan bir şema çerçevesinde özdeşleme eğilimi her zaman vardır. Sanatçı da yapıtını yaratırken bu şema ile koşulludur ister istemez. Gombrich, belli ülkelerde, belli dönemlerde sanatçıların gerçek yaşam nesnelerini, sözgelişi Uzakdoğu resminde yaprakların, kuşların, çiçeklerin, dağların aşağı yukarı birbirine benzer biçimlerle dile getirilmelerini bu ön şema kavramına bağlar. Aynı şeyi, Osmanlı minyatürlerinde, tören alaylarının, savaş sahnelerinin, tahtta oturan sultanların çiziliş biçiminde de görüyoruz. Atlar, ağaçlar, insanlar, düzenlemenin bütünü, nerdeyse kalıplaşmış bir özellik gösterir bu minyatürlerin hepsinde. Buradaki kalıplaşma, şemanın ta kendisidir. Her sanat yapıtının ardında, böyle bir şema varlığını sürdürür. Bu şema aracılığıyla bir dünya dile getirilir, ama dile getirilmiş bu dünyanın kavranışı da gene bu şema aracılığıyla olur. Ancak, bu yerleşik şemanın kapsayamayacağı nitelikte yeni algı yaşantılarının dile getirildiği durumlarda, sanatçı şemadan sapmaya, başka bir deyimle, şemanın bütününde bir düzeltiye girişebilir.[105] Geleneksel şemaya uymayan her sapma, kendi değişik göndergesini de birlikte getirir böylece. Yapıtın şemaya karşıtlığı, sanatçının kurduğu yeni anlamın da, bu anlamın kavranmasının da başlıca dayanağı olur. Böylece, şemaya uygulanan her düzelti, alıcıdaki beklenti biçiminin sarsılması, o şemanın geleneksel göndergesinin aşılması anlamına gelir.

Gombrich'in, bilinmeyen yeni anlamların, bilinen yerleşik anlamlar aracılığıyla türetilebileceği yolundaki bu kuramı, yazınsal metinlere uygulanırsa, yazın ürünleri için metin öncesi bir şemadan, ölçüt olabilecek tek bir nesnel nitelikli dünya ya da kalın dizgeden söz etmek güçleşir. Yazınsal metinde ancak, metnin donanımındaki toplumsal kurallar ile gelmiş geçmiş metinlerin anlatım biçimleri, birtakım göstergelerle, metin öncesi dünya görüşünün niteliği ile koşullarını sezdirirler. Dolayısıyla, bunlarda bir düzelti işlemi, metnin dışındaki tek bir somut şemaya doğrudan doğruya uymayacağından, ancak çağrışım yoluyla sağlanır. Şema, metnin dışında yer almaz, metnin içinde bu çağrışımsal anlam ilişkileriyle oluşur. Çağrıştırılan bu karmaşık şemada bir düzelti, değişiklik ya da çarpıtma, okurun düşgücünü bu işlemin amacı yönünde, metnin estetik nesnesi yönünde işlemeye dürter. Estetik nesne, birçok yönden belirsizlikler taşır. Ön şemada bir düzeltinin söz konusu olduğu durumlarda ise, bu belirsizlik oranı özellikle artar. Bu belirsizliklerin adlandırılıp, anlam boşluklarının doldurulması ise, doğrudan doğruya okurun yetileriyle orantılıdır.

Böylece, yazınsal metinlerde de ön şemanın kökü, dolaylı bir yoldan, yerleşik algı dizgeleri ile geleneksel metin biçimlerindedir. Şema, kesin bir mantıksal gönderge oluşturmaz metinde, ama metnin anlamlandırılmasını, bir eksen çerçevesine bağlamaya yarar. Görsel sanatlardaki durumun tersine, yapıttan ayrı görülemez şema. Bu bakımdan, yazınsal metnin estetik nesnesi de kendisinden ayrı tanımlanamaz.

Kurmaca bir metnin iletişim düzeneğinde ilk aşama olarak görülebilir bu şema belki. Bundan üretilen estetik nesne de ikinci aşama olur. Metinden önce bağımsız bir biçimde yoktur şema, metinde oluşur. Her şema, bir dili bilenlerin hepsine açık değildir: Her çağın okuruna da aynı biçimde açık değildir. Her okur bu şemayı, okuma edimi aracılığıyla, kendi yetilerine, bir de bulunduğu tarihsel konuma göre kavrar. Sözgelişi, Milton'ın "Comus" şiirini bugün her okurun, bütünüyle aynı anlamları çıkararak okuyacağı söylenemez. Aynı kişinin değişik okumalarında bile aynı anlamların çıkarılabileceği söylenemez. Ayrıca, çağımızdaki okur, şiirdeki genç kızın, kendisini ayartmak isteyen Comus karşısında erdemini korumak için gösterdiği kararlı direnişten çok, Comus'un konuşmalarındaki renklilik ile inandırıcılığa hayran kalabilir. 1634 yılındaki okur ya da seyircinin gündelik yaşamından bir parça olarak bu şiirin ön şemasına giren Püriten ahlak ilkeleri, bugünkü okurun durumunda, anlamından da etkisinden de çok şey yitirmiştir. Aynı şeyi Elizabeth çağı seyircisinin Hamlet'i alımlayışı

ile bugünkü seyircinin alımlayışı için de söyleyebiliriz. Edgar Rice Burroughs'un Tarzan öykülerini ya da bu öykülerden yapılma filmleri bir Amerikalı ile bir Afrika yerlisinin aynı biçimde alımladığını da düşünemeyiz. Demek ki, her metnin şeması, okurun bireysel yetileri ile tarihsel toplumsal konumuna göre açar kendini. Metnin iletişiminde ikinci aşama diye adlandırdığımız estetik nesnenin çözümlenmesi ise, okurun duyduğu estetik tadın metnin hangi işlevleriyle oluştuğunu araştırmakla sağlanacaktır.

5. Metinde Ön-Alan Art-Alan İlişkisi

Umberto Eco'nun "ikonik" gösterge kavramıyla ilgili açıklamalarına bir daha göz atarsak, bu tür göstergelerdeki geleneksellliğin, sundukları nesnenin niteliklerinden daha çok, birtakım algılama koşullarını dile getirmelerine bağlı olduğunu anımsayacağız. Demek ki bu göstergeler, yazınsal yapıtın durumunda, metnin kavranışı için birtakım güdüm-kurgularını belirlerler. Metnin estetik nesnesinin kurulabilmesinde önkoşullardır bu kurgular, metnin belirlediği gerçek nesne ile doğrudan doğruya bir özdeşlikleri yoktur. Bu bakımdan, alımlayan özne ile bir ilişkileri vardır. İşlevleriyle, o öznenin algı, düşgücü gibi bilinç süreçlerine yön verirler. Kurmaca metnin niteliklerini paylaştığını belirttiğimiz "ikonik" göstergenin örgütlenişi, metin ile okurun kavrayış koşulları arasında bir ilişki oluşturur. Böyle bir ilişkiyi amaçlamanın, yazar (gönderici) açısından gerekliliği ile önemi, geleneksel yazın eleştirisinde Aristoteles'ten beri belirtilmiş, T. S. Eliot da "Hamlet" adlı denemesinde, "nesnel karşılık" (objective correlative) deyimiyle, bunu Yeni Eleştiri kuramının önemli bir ilkesi yapmıştır: "Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir nesnel karşılık bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantının içine girmeyen o dış gerçeklerin verilmesiyle, coşku hemen uyandırılmış olsun,"[106] derken T. S. Eliot, bir yazış yöntemi açısından, yazarın gözeteceği anlatım ilkeleri açısından bakıyordu soruna. Ancak, sözünü ettiği "o dış gerçeklerin verilmesiyle" okurda, yazarın dile getirmeyi amaçladığı coşkunun nasıl hemen uyanacağı, Eliot'ın üzerinde durmadığı bir noktadır. Oysa, o dış gerçekler kendi başlarına değil, bir algılama biçiminin koşullarını sergilemekle önem kazanırlar. Dışsal olma nitelikleri silinir, metiniçi birer öğe olarak işlev görürler. Belli bir düzenlenişle, metnin ilk anlama aşamasında kendini duyuran şemayı kurarlar. Ama okurun bir kurmaca metni kavrayışı, bu şemaya özdeş olmaktan uzak, şemanın ötesinde gerçekleşen bir olgudur.

Metnin anlaşılması, şemadaki birtakım özdeşlenebilir öğelerle, okurun ikinci aşamada türeteceği anlamların değişkenliği arasında beliren gerilimden başlar. Burada Roman Ingarden'in somutlama kuramını anımsamak da açıklayıcı olabilir. Ingarden, bir sanat metninin anlaşılmasının, metinde bildik nesneler dünyasından birtakım yaşantılarla durumların oluşturduğu birbirine örülü görüşler şemasının okurca

somutlanması ile başladığını belirtir.[107] Bu ön şema, metnin anlamını hiçbir zaman kesinlemelerle belirtmez, değişik görüş açıları aracılığıyla sunduğu temel kavramlarla, yalnız tek yönde gerçekleşemeyecek bir kavrayış örneği koyar ortaya. Her okur, içinde bulunduğu toplumsal kültürel ortamın niteliğine göre, anlamlandırma olanaklarından birini tüketir. Metnin ilk aşaması, temel kavramları aracılığıyla, bir kavrayış biçiminin güdümü olduğundan, ikinci aşama, okurların öznel konumu ile değişik anlamlara açık bir aşamadır.

Metnin güdüm-kurgusu, onun alımlanması için gerekli koşulları oluşturur, dedik. Okuru, amaçlanan anlam yönünde gütmektir kurgunun işlevi. Metnin temelini oluşturan etken, yazarın değişik alanlarla dizgelerden yapmış olduğu seçmedir. Yazarca seçilmiş bir öğe, metin içinde yer aldığı zaman, okurun gözü ister istemez o öğenin daha önceki bağlamına yönelir. Burada bir art-alan ön-alan, başka bir deyimle eski bağlam yeni bağlam ya da eski geçerlilik yeni geçerlilik ilişkisi belirir. Yapı olarak metnin doğuşunda yer almış öğelerle şimdiki işlevi arasında bir etkileşme çıkar ortaya. Gerçekte de, “bir sanat ürünün yapısı, onun doğuşunda bir gücüllük olarak vardır, ama o yapıt toplumda ancak insan yaşantısı ile toplumsal yaşantı aracılığıyla işlev kazanır. Sanat yapıtı içten içe, hem doğuşu hem de etkisel boyutlarıyla bir ilişkidedir, ama bunlardan hiçbirine bağımlı değildir. Hem geçmişteki doğuşu ile hem de şimdiki işlevi ile bir karşılıklı ilişki içindedir.”[108] Yazarın seçmesi, ancak seçilen öğenin bir zamanlar içinde yer aldığı bağlamla anlam kazanır, yoksa anlamsızdır. Ama öte yandan, değişik alanlarla dizgelerden seçilmiş öğeler, şimdi metinde kendi aralarında yeni bir anlam ilişkisini türetmektedirler. Böylece bir tek öğenin bu işlevini bir örnekte izleyelim. Virginia Woolf’un Mrs. Dalloway romanında Clarissa Dalloway sabahleyin kentte dolaşırken, bir kitapçı dükkânının vitrininde açık duran bir Shakespeare kitabı görür. “Fear no more the heat o’ the sun,”[109] dizesi takılır gözüne, bakarken.[110] Shakespeare’in Cymbeline oyunundan bir türkünün ilk dizesidir bu. Bütünü, ölümün her şeyi yok edeceği, her türlü güçlüğü, haksızlığı, dünya kaygusunu sileceği anlamına yönelik bu türkü, Shakespeare metninde ancak bir geçiş sahnesini belirlerken, Virginia Woolf’un romanında bu tek dizesiyle, metnin başından sonuna dek ağır basan ölüm ile yalnızlık izleğinin en önemli taşıyıcı göstergelerinden biri olur. Clarissa Dalloway’in belleğinde birkaç kez belirir bu dize bütün gün boyunca.[111] Öte yandan, aynı dize bir kez de romanın öbür kahramanı Septimus Warren Smith’in

bilincinden geçer.[112] Okur, Woolf'un metinde gereç olarak seçtiği bu dizeyi Shakespeare'deki ilk bağlamı, türkünün bütününü anımsayarak anlamlandırır. Ancak, dizenin Mrs. Dalloway metninde yeni işlevi, çok daha ayrıntılı boyutlar gösterir. Hem bir izleği taşır bu dize belirttiğimiz gibi, hem de Mrs. Dalloway metninin kavranışı için en önemli koşullardan birini yaratır: Romanın anlaşılmasında Clarissa Dalloway ile Septimus Warren Smith kişilikleri arasında kurulması gereken koşutluğun tek somut göndergesi bu dize olur. Metinde bu koşutluk konusunda doğrudan doğruya hiçbir açıklama yoktur. Ama burada, "sanat yapıtı hem bir yanılsama hem de yaratı olarak görülünce, yalnız geçmişin bir ürünü olarak değil, geleceğin bir 'üreticisi' olarak kavranır."[113] Woolf'un metninde baştan sona değin, bir toplum içinde birbirinden habersiz yaşayan, ama aynı türden bunalımlar, sancılar, ruhsal çırpınışlar, yalnızlık boğuntuları çeken bu iki kişi, dizenin, en umutsuz anlarından birinde Septimus Warren Smith'in bilincinden geçmesiyle özdeşleşiverirler sanki. Bu özdeşlik, okurun metni anlamasına yön veren en önemli etken olur. Bu durum, yazarca seçilmiş bir öğenin, eski bağlamından ayrı yeni bir göstergebilimsel bağlamda işlev kazanmasına bir örnektir. Ancak, eski bağlam yeni anlamın, başka deyimle, metnin art-alanı, oluşma sürecindeki yeni alanın, önkoşulu durumundadır. Okur, eski bağlamla ilişki kurmadan, bu öğenin metindeki yeni işlevini çıkaramaz.

Eski bağlam ile yeni işlev arasındaki ilişki, seçilmiş öğenin toplumsal değer dizgelerinden alındığı durumlarda, çok daha karmaşık olabilir. Ancak, burada gözden kaçırılmaması gereken şey, yazarın seçerek metninde geçmişten şimdiye taşıdığı öğenin, yalnız bir art-alan önünde belirli çizgiler kazanabileceğidir. Yazarın yaptığı her seçme, bu ikili ilişkiyi zorunlu kılar. Yeni metindeki eski öğenin taşıdığı alışılmamış anlam, ancak o öğenin kökenindeki bildik anlam ile çağrıştırılabilir. Metnin ön-alanı ile art-alanı arasındaki bu ilişki, anlam kavranışı için önkoşulları çıkarır ortaya. İlk bakışta, bu ilişki bir gazete haberinin, anlatılan olayın öncesiyle ilişkisini andırır. Ruhbilimsel algılamada da, herhangi bir nesnenin, ancak bir art-alan üstünde kavranabileceği ilkesine benzerlik taşır. Bu durumlarda da şimdiki bağlam ile önceki bağlamın ilişkisi, anlama sürecinin odak yapılarını oluşturur. Ancak, kurmaca metinlerin anlaşılmasında, bu örneklere indirgenemeyecek birtakım özellikler de vardır. Buradaki ayrım en çok, kurmaca metnin bir estetik nesne yaratmak işlevinden doğar. Bir gazete haberi ne denli yeni olursa olsun olayların öncesi üstüne doğrudan doğruya

temellenir. Verilen yeni bilginin değişikliği, beklenmezliği, olayların öncesine taşıdığı nedensellik bağı ile gündelik mantık çerçevesinde açıklanabilir. Oysa bir kurmaca metinde ön-alan ile art-alan, kendi aralarındaki ilişkiyle değişikliklere uğramaya açıktırlar. Geçmiş bağlam, kendini duyurmakla birlikte, önceleri sahip olmadığı yeni bir açıdan kavranmayı gerektirir. Özdeşliği değişikliğe uğrar. Başka bir deyimle, hem çağrıştırılır geçmiş bağlam, hem de değiştirilir. Yazarın seçmesinde geçmişin anlam gücüllüğü sürer, ama anlam göstergeleri yeni bir düzenlenişle, yeni yapıya uyarlanır. Böylece art-alan ile ön-alan, yeni bir anlambilimsel kavranış açısı oluşturmak üzere karşılıklı etkileşir. Ruhbilimsel algıda, kendi nesnel varlıklarıyla bilince yansıyan art-alan ile üzerindeki algı nesnesi, burada üçüncü bir nesne oluşturmak üzere karşılıklı ilişkidedir. Bu üçüncü boyuttaki nesne, estetik nesnedir.

6. Metnin İzleği ile Kavrayış Çevreninin Ortak Yapısı

Bir art-alan ön-alan ilişkisi, kurmaca metindeki bütün güdüm-kurgusunun temelidir. Bu alanlardan birincisini metnin donanım öğeleri, ikincisini de metnin yeni anlamlarının uygulanacağı gönderge dizgesi oluşturur. Metne yazarın değişik alanlardan seçerek koyduğu toplumsal kurallar ile yazınsal gelenekler, kendi aralarında, seçilmiş öğelerin hangi ilkelerle birleştiklerinin kavranmasını sağlar. Bu durumda, metnin güdüm-kurgusu, okuma sırasında ortaya çıkacak estetik nesnenin önceden belirmesini sağlayacak metiniçi ilişkileri örgütler. Yazarın seçmesi ile metnin yapısına dürümlenmiş öğeler, belli birtakım bileşimlere yöneliktir. Roman Jakobson'un da belirttiği üzere, seçme ile bileştirme, sözsel davranışın iki temel kipidir: "Şiirsel işlev, eşdeğerlik ilkesini, seçme ekseninden bileştirme eksenine yansıtır."[114] Buradaki söz konusu eşdeğerlik de anlamca bir eşdeğerliktir. Jakobson'un, yazınsal metnin kuruluşundaki bir temel özelliği belirleyen bu gözlemi, metnin kavranışında da ana ilkeyi aydınlatır. Yazarın seçmesi, sonra da seçtiği gereçleri belli bir yapıda bireştirmesi, metnin kuruluş sürecini oluşturur. Ama bu seçme, bir yandan da, niteliğini kavradığımız an, bizim okur olarak, metnin dünyasına açılmamızı, bileştirici etkinliğimizle seçilmiş öğeleri bir tutarlı dizgede görmemizi hazırlar. Metindeki seçilmiş öğeler, taşıdıkları değişik bakış açıları aracılığıyla bir dizge oluştururlar. Öte yandan, metnin bütünü de, dünyaya belli bir bakış biçiminden başka bir şey değildir. Bu bakış, daha önce bizim yaşantı birikimimizde varolmayan bir alımlama nesnesini gözümüzde canlandırmamızı sağlar. Metin içinde, seçilmiş öğelerin taşıdığı görüş açıları, özellikle öykülerde kolayca izleyebileceğimiz biçimleriyle, anlatıcı açısı, kişilerin açısı, eylemin açısı, kurmaca olayların açısıdır. Bunlar metnin kimi yerinde tek başlarına, bağımsız bir biçimde belirgin, kimi yerinde de aralarındaki koşutlukla birbirinin alanına taşar durumdadır. Bunlardan her bir görüş açısı, amaçlanmış estetik nesnenin bir yönünün canlandırılabilmesini sağlar, ama hiçbiri tek başına nesnenin bütününü yansıtmaz. Roman Ingarden'in, sanat metninin temel özelliği olarak sözünü ettiği "birbirine örülü görüşler"[115] bunlardır. Birbiri ardından değişik yönlerini sunarlar estetik göndergenin. Ama metin içinde, birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmazlar. Anlatıcı yorumları, bilinç akışı, kahramanın ya da öbür kişilerin iç konuşmaları, eylem dizileri, okur için açıkça değil de

örtük olarak saptanmış bakış konumları, aşama aşama çok boyutlu bir gözlemler bütünü oluşturur. Bu metiniçi görüşler örgüsünden, metnin estetik nesnesi ortaya çıkar. Anlambilimsel düzeyde aşama aşama sıralanışları, okurun düşgücünü amaçlanan göndergelere yönlendirdiği için, metnin güdüm-kurgusunda kaçınılmaz bir işlevleri vardır.

Bu görüşler bütünü, metiniçi bakışlar dizgesini oluşturur. Bu dizge, yazarca seçilmiş öğelerin okurca birleştirilebilmesi için bir çerçeve kurduğu gibi, kendi içinde de, bireşimi düzenleyecek bir yapı gösterir. Böylece belli bir izleğin ya da izlekler karmaşasının bir çevrenden kavranması sağlanmış olur. Buradaki çevren kavramı: "Bütün bilme çabalarının, düşünsel yaşantıların belirleyici özelliği olan bir görüngüdür. Her algının, anımsamanın, sorunun bir özeği ya da çekirdeği vardır. Bu çekirdeği, şu anda ağırlık noktasında olmayan izlenimler, etkenler, anılar, gözlemler, beklentiler birikimi saçak gibi çevreler. Çekirdekle bunlar bir arada, belli bir düşünsel bilinç evresinin çevrenini oluştururlar. Saçaklar da bir yapı tutarlılığı içinde görülebilirler, böylece bir deneyi kuşatan değişik çevrenler oluşturabilirler."[116] Daha önce sözünü ettiğimiz ön-alan art-alan ilişkisi de bu yapının bir işlevidir. Ayrıca, bir metinde değişik görüşlerin, anlatıcının, kişilerin, eylemin, okurun, kurmaca katkısının ortaklaşa işlevi de, metindeki bir izlek-çevren yapısından doğar. Bu yapı okurun, metne yaklaşımını yönlendirir. Bu yapı içinde, metindeki değişik görüşler her zaman art arda ya da birbirlerine koşut biçimde değil de, metnin kavramsal dokusu gereğince aşamalanır. Okur, bütün görüşlerin anlamını bir arada sürdüremez bilincinde, izleğin akışına göre, bunlardan kimisi arasında gider gelir, okuma süreci boyunca bir anlambilimsel dizge tutarlılığına varmaya çabalar. Okurun bütün metni kavrayış çevreni ise, bütün bu tek tek görüş açılarını, bu açıları yansıtan metin kesimlerini, metnin daha önceki aşamalarından oluşagelen bakış biçimine oranla hep yeniden düzenlenmesinden doğar. Kavrayış çevreni bir yerde, hem metnin bütününe belli bir noktadan bakışı, hem de metindeki görüş noktalarından ayrı ayrı bakışları kapsar. Bu sırada okur gelişigüzel bir kavrayış edimi içinde değildir, metnin öncesi sürekli olarak izleksel yönden koşullandırır onu. Kahramanlardan birinin bir eylemini izliyorsa sözgelişi, kavrayış çevreni daha önceki kesimlerden anlatıcı gözlemleri, öbür kişilerin görüşleri, kahramanın kendi davranışları, bir de kendi düşgücünün ürettiği kurmaca konumlarla koşulludur. Buna anlatı yazınından birçok örnek verilebilir. Joseph Conrad'ın The Nigger of the Narcissus adlı uzun öyküsündeki

kahraman James Wait'i düşünelim. Narcissus gemisinin denize açılışından hemen önce, soluk soluğa "Ben de bu gemidenim!"[117] diye çıkagelen bu garip, hastalıklı zencinin davranışı, öbür gemicilerle değişken ilişkileri, öykü boyunca okuru, her aşamada bütünü, değişik bakış açılarından kavramaya yöneltir. Kocaman kalın sesiyle buyruklar yağdıran Wait, bütün gemicileri değişik biçimlerde etkiler. Bencildir, çıkarlarına, boğazına düşkündür. Yeni geldiği Narcissus'ta ilk selamladığı kişi geminin aşçısı olur. En çok öfke duyduğu kişi ise başıbozuk, tembel, hırsız, buyruk dinlemez gemici Donkin'dir. Öte yandan, daha ilkel bir bencillik içinde olan Donkin de ona karşıdır. Donkin, arsız bir kabadayılıkla sömürür ötekilerin duygularını, Wait ise, ölmek üzere olduğunu sürekli onların başına kakarak yapar bunu. Ölüyor olmaktan bir böbürlenme payı çıkarır nerdeyse kendine. Değişik doğal tehlike ya da ruhsal gerilim anlarında gemicilerin her biri başka bir açıdan görür hasta zenciyi. Kimi acır bu yatalak gemiciye, kimi öfkelenir. Kaptanlar, asalaklığından dolayı kızarlar ona, ama bir süre hiç dokunmazlar. Yatağından çıkmayan Wait'in gerçekten hasta mı, yoksa hastalık hastası mı olduğu, öykünün sonuna değin açıkça söylenmez metinde. Gemicilerin bireysel yorumlarını okuruz bu konuda hep. Eski deniz kurdu Singleton: "Ölüyor musun... Ölmene bak öyleyse... Bu işi böyle büyütüp durma. Bizim elimizden bir şey gelmez."[118] der sözgelişi. Genç gemici Belfast ise, yattığı yerde bile hiçbir şeyden geri kalmak istemeyen açgözlü zenciye öyle bağlanır ki, kaptanlara pazar günü için özel olarak hazırlanmış pastayı çalar getirir ona geminin mutfağından. Narcissus'taki düzeni bozan ilk olaylardan biri olur bu hırsızlık. Geminin koyu Hıristiyan aşçısı ikide bir gelir, hasta zenciye ölümden, öte dünyadan uzun uzun söz ederek soğuk terler döktürür. Wait mi ölüm korkusuyla tedirgindir, yoksa bütün gemiciler onda kendi ölümlerini görmekten mi ürkerler, hiçbir açık yorum getirmez bu konuda metin. An olur, bir kara bulut gibi çöker Wait'in varlığından saçılan tedirginlik bütün Narcissus üstüne. An olur, bütün gemiciler kurtulmak isterler ondan. Ama geminin nerdeyse batma tehlikesi geçirdiği büyük fırtına sırasında, başarmakla övündükleri en büyük kahramanlık da onu ölümden kıl payı ile kurtarmak olur. Kaptan, gemiciler üstündeki bozguncu duygusal etkisinden dolayı, Wait'in kamarasına kapatılması buyruğunu verince, bütün gemiciler, "Jimmy'mizi isteriz!" diye nerdeyse ayaklanırlar.[119] Derken ölür Wait, denize indirirler tabutunu. Onun gidişiyle bir ağırlık kalkar geminin üstünden sanki. Ama metin bütün bu olanlarla değişik tepkileri, gözlemleri

yalnız sergilemekle kalır. Okur, bütün durumları, olayları, değişik görüşleri izlerken, değişik metin kesimlerinde bir görüş ya da öteki etkisiyle oluşturur kavrayışını. Acır Wait'e, ya da kızar, gerçekten hasta olduğunu düşünür, ya da ölümünden bile çıkar uman bir kişi olarak görür onu. Bu değişik tepkilerden geçerek, metnin anlamsal göndergesini adım adım kurmaya çalışır. Narcissus gemisinin üç haftalık serüvenli yolculuğu, okur için de bir bulgulama serüveni olur böylece. Metnin okunması bittiği an, oluşan kavrayış çevreninden hem James Wait'in hem de bütün öbür gemicilerin izlenegelmiş durumları ile tepkileri, daha ileri bir aşamada, insanoğlunun ölüm karşısındaki ödlekliği ile ikiyüzlülüğünü yansıtan bir anlam göndergesine dönüşür. Okur, bütün metin öğelerini bu gönderge çevresinde toplamaya başlar, değişik metin kesimlerindeki değişik görüşleri yeniden bir tutarlılık sırasına sokar. Bunda metnin kimi yerinde birinci kişi, kimi yerinde de üçüncü çoğul kişi ağzından, kimi yerde geminin içinden kimi yerde dışından bir bakışla iletilen gözlemler, kişilerden her birinin benzer ya da karşıt nitelikli görüşleri, önemli bir yer tutar. Ölüm kavramı karşısındaki değişik davranış biçimleri böylece, metnin belli kesimlerinde baştan beri süregelen izleği, belli kesimlerde de kavrayış açısını oluşturarak, okurun göndergeyle ilgili bireşimleri yapmasını sağlarlar. Metnin güdüm-kurgusunun başlıca işleyiş kuralı budur. Böylece bu kurgu en başta, metin ile okur arasındaki bağı düzenlemiş olur. Yazarın metinde amaçlamış olduğu bakış biçimi her zaman okurunki ile örtüşmez. Bu başkalık, okuma edimindeki devingen özelliğin temelidir. Okur, metindeki her şeyi olduğu gibi almak zorunda değil, aldığı şeyleri bir çatıda birleştirmek zorundadır. Gadamer'in: "Bir metnin yorumu, öyleyse, edilgin bir açıklık değil, metinle karşılıklı bir söyleşmedir; kuru kuruya bir gözünde canlandırma değil, yeni bir yaratıdır, anlamada yeni bir olaydır,"[120] sözü güzel belirler okurun bu etkinliğini. Metnin okura ilk yabancılığının giderilmesi, metindeki değişik görüşlerin kaynaştırılması ile olur böylece. Bilmediğine bu yapı aracılığıyla açılır okur. Okuma süreci boyunca, metnin önceki kesimleri, kimi yerde izlek, kimi yerde kavrayış çevrenine dönüşür. Okurun, kurmaca metnin iletişimindeki konumu sürekli olarak bir kavrayış çevreninden ötekine kayar böylece. Bu da kavrayış ekseninin, metnin temel kavramlarının oluşmasında en önemli süreçtir. Bu kavramlarla beliren yapı, herkesin her metne, her aklına esen anlamı yakıştıramayacağının kanıtıdır. İzlek ile kavrayış çevreni ilişkisi, metindeki görüşleri bir art-alan ön-alan ilişkisiyle, özgüdüme sokacak üreteci oluşturur. Yazınsal anlamanın koşuludur bu.

Metnin bütün güdüm-kurgusal öğeleri bu yapı içinde kavranınca, izlek ile anlayış çevreninin sürekli etkileşmesinden, birtakım metin kesimlerinde açıkça söylenmemiş anlamlar da, okurun düşgücü ile bütünlenir, metnin kendisinde bulunan belirsizlikler, bütün anlamın boş alanları,[121] böylece giderilir. Metin kesimleri, metnin nesnel varlığında düpedüz iletmedikleri anlamları, ancak okur ile metnin bu karşılıklı ilişkisi sürecinde kazanırlar. Metinde açıkça söylenenler de, yeni bakış çevrenlerinden sürekli geri-dönümlerle, yeni işlevler kazanırlar. Okur bilincinin, kavrayış çevrenini, metin izlekleriyle de ilişkiye girerek bir ağ gibi dokumasından, metnin estetik nesnesi adım adım kurulur. Anlatıcı gözlemlerinin, kahramanın, öbür kişilerin, okur düşgücünün taşıyageldikleri görüş açıları, bu ağ çerçevesinde, bütünün işlevi yönünden birer birer anlam kazanır. Ortaya çıkan estetik nesne, okur gözlemlerinin konusudur artık, ama hiçbir zaman yeni anlamsal değişikliklere kesinlikle kapalı, tüketilmiş bir anlambilimsel alan değildir. Metnin donanımındaki toplumsal ya da yazınsal nitelikli gereçler bir dünyayı yansıtıyorsa, artık bu aşamadan sonra, okurun düşgücü metnin taşıdığı dünyaya yeni bir bakışla döner. Yazarca seçilmiş her gerecin, yeni bir gözlem noktasından, yeni anlam işlevlerine dönüşmesi sağlanır geri-dönümlerle. Gerçek dünyanın hangi yönlerinin, metne donanım gereçleri aracılığıyla neden yansıdığı aydınlanmaya başlar.

Özetlersek, metnin eşdeğeri olan anlamsal dizge, hem bütün görüş açılarının toplamı, hem de onların her birini aşar niteliktedir, çünkü belirttiğimiz gibi, kurmaca metinde aktarılan bilgi, doğrudan doğruya kullanımsal amaçlı bir bilgi değildir. Burada iletilen bilgi, metin güdüm-kurgusunun işlevleriyle, okurun yöneltildiği düşgücü etkinliğinin yapısıdır ancak. Bilincin anlama etkinliğinde birtakım gerekli dönüşümler, bu yapı aracılığıyla sağlanır. Metinde art arda sıralanmış değişik görüş açıları, okurda metnin kavranışını bütünleyecek birleştirici bir etkinliği böyle başlatırlar.

7. Ortak Yapının İşleyiş Biçimleri

İzlek ile kavrayış çevreninin birlikte oluşturduğu özgüdümlü ortak yapı, metnin anlamı sergileyişindeki temel bireştirme kurallarını sunar. Metnin iletişimi ise, bu kurallarla bütünlenir. Belirtmeye çalıştığımız gibi, metnin dünya ile ilişkisini, okurun alımlayan bilincine aktaran yapı budur. Bu aktarımda önemli bir aşama, metnin donanımındaki seçilmiş gereçlerin, sunuldukları görüş açıları uyarınca bir sıraya sokulmasıdır. Metindeki yazınsal anımsatmalar ile toplumsal kurallar, kişilerin, anlatıcının, eylemin ya da okur düşgücünün açısından aktarılışlarına göre: a) okuru seçilmiş gereçlerin daha önceki metindışı anlamlarına yönelterek; b) bu gereçlerin metnin değişik kavranış açılarından taşıdıkları anlamlara göre, kendi aralarında bir sınıflamaya, bir sıralamaya sokulmalarını sağlayarak, ikili bir işlev görürler. Metindeki kişilerin hangi açıdan görülebileceği, bunda önemli rol oynar. İki olasılık vardır bu konuda:

1. Metindeki kahraman, yazarın seçmiş olduğu birtakım toplumsal ölçüleri yansıtır.

2. Metindeki ikinci dereceden kişiler, yazarın seçmiş olduğu birtakım toplumsal ölçüleri yansıtırlar.

Seçilmiş toplumsal değerleri kahramanın yansıttığı durumlarda, çoğunlukla kahramanın çevresindeki kişilerin aynı değerlerden yoksunluğu, anlam doğrultusunda, metnin donanım öğelerinden okurun yapacağı bireşimlerin çıkış noktası olur. İkinci dereceden kişilerin, birtakım toplumsal değerleri yansıttıkları durumlarda ise, kahraman ile bu kişilerin ilişkisi, metnin hangi anlam alanlarına çekilebileceği konusunda, okurda eleştirel, çözümleyici bir etkinliğin kaynağı olur. Birinci durumda, yazarın kahramanın kişiliğinde seçmiş olduğu toplumsal ölçülerin çoğunlukla evetlenmesi yönlendirir anlamı. İkinci durumda ise, seçilmiş toplumsal değerlerin değillenmesi de söz konusu olabilir. Yazarın, seçerek metnine koyduğu her değeri, birer donanım öğesi olarak seçmiş olduğunu, bunlardan birini ya da ötekini benimsediğini metinde açıkça göstermek zorunda olmadığını, buradaki evetleme ya da değilleme ediminin okurca, bütünüyle kurmaca iletişim sırasında oluşacağını unutmamak gerekir.

Böylece metin okurda, yazarca seçilmiş ölçülerin kökenindeki toplumsal değerler dizgesine bir yanıt tepkisi uyandırır. Öte yandan, metindeki yeni bakışın bağlamında bu gereçlerin yansıttığı sorunsal ilişkilere bir yanıt tepkisi uyandırır. Kavrayış çevreni ile izlek, birlikte oluşturdukları yapı aracılığıyla, okurun şimdiki bilinç etkinliğini, metnin

tarihsel konumuna da yöneltirler. Demek ki, metnin donanımındaki gereçlerin sınıflandırılıp sıraya sokulmasında başlıca iki yön ağır basar. Bunlardan birincisi tarihsel, ikincisi de dizgesel yöndür. Bu iki yönün, okurun bir metni kavrayışında nasıl etkin olduğunu, bunların ortaklaşa yapısının etkilerini birkaç örnekle izlemeye çalışalım.

Gerçek yaşam olgularına karşıtlıktan doğan etki:

Metindeki toplumsal ölçüler, metiniçi sıralanışlarıyla, metnin kavranışını da bir sıraya, dizgeye sokabilirler. Bu durumda, metindeki görüş açıları gerçek yaşam olgularına karşıtlıklarıyla, kurmaca anlamın oluşmasına katkıda bulunurlar. Metnin bu tür işlevine bir örnek, Robinson Crusoe'dur. Defoe'nun bu romanında, romanın kahramanı, kavrayış açılarının da başlıca taşıyıcısıdır. Robinson, birtakım toplumsal ölçüleri yansıtır, bu ölçülerin Tanrı bağışına yaraşır bir insan yaşamı için kaçınılmazlığını deneyleriyle kanıtlar. Kalvinci bir emek kavramı, bu dünyadaki emekle insanın öte dünyasını da kazanabileceği ilkesi, sürekli girişim çabasının, Tanrı Sözü'ne uygun davranışın insan yaşamı için gerekliliği, her olumsuz durumda bir umut kapısı arama ilkesi, duyu deneylerinin öğretici işlevi, Robinson'un kişiliğine yazarca dürümlenmiş "Püriten" toplumsal ölçülerdir. Robinson bu ölçülere uyduğu durumlarda başarılı, bunları çiğnediği durumlarda ise başarısız bir insandır. Tanrı bağışını kazanmanın, bir alınyazısı sorunu olmadığı, tersine insanın kendi yaşama etkinliği ile yakından ilgili olduğu gerçeği, bir kişinin yaşam örneği ile sunulur bize. Robinson'un gelmiş olduğu dünyada yürürlükte olan para, kazanç, ticaret, yalan, yapmacık inanç düzeni, metnin örgüsündeki art-alan olarak, onun alçakgönüllü yaşamında gerçekleştirdiği olumlu deneylerle, insan gücünün sınırlarını alabildiğine bulgulamasıyla, olumsuz görünmeye başlar.[122] Kötülüğü zaman zaman adasına dek gelip dayanan Avrupalı insanın yaşamında eksik olan her değeri, Robinson'un yansıtması amaçlanmıştır yazarca. Barbar yerli Cuma bile, Robinson'da yansıyan değer ölçülerini benimseyerek, Avrupalının kokuşmuş gerçek değerler dünyasına bir üstünlük kazanır. Burada da izlek ile kavrayış açısının oluşturduğu ortaklaşa yapı, bileştirici öğe olarak yürürlüktedir. Ancak, metnin kavranışı oldukça yalın ilişkilerle sağlanır. Robinson'un yansıttığı ülküsel değerlerle gerçek olgular dünyası arasındaki karşıtlık, okurun metne bakış açısını oluşturan temel kavram olur. Başka bir deyimle Kalvinci dünya görüşüyle, metinde Robinson'un çağdaşı Avrupa toplumunun değer ölçüleri arasındaki karşıtlık ilişkisinin irdelenmesi, anlamlandırma sürecini

yönlendiren devingen ilke olur. Yazar, okurunu, Robinson'un kişiliğine konmuş olan değerlerin tümünü evetlemesini, bu değerlerin toplumda görülen karşıt biçimlerini de değillemesini amaçlamıştır. Ama Kalvinci dünya görüşünün çağdaş okurun yaşamı için geçerliliği, on sekizinci yüzyıl insanının yaşamı için geçerliliğinden ayrı bir nitelik kazanmıştır. Bu durum, Defoe'nun metninin kavranışında birçok ayrıntının çağdaş okurun bilinç birikimiyle, o günkünden değişik alımlanmasına yol açar. Defoe metninin yazıldığı günden çağımıza dek sürdüregeldiği, bundan böyle de sürdüreceği gücüllüğün doğal sonucudur bu.

Öğretici, dinsel yazın örnekleriyle propaganda yazını, çoğunlukla, metne bakış açısını, Robinson Crusoe 'da örneğini gördüğümüz türden bir karşıtlıkla örgütler. Ama Robinson Crusoe 'da bu karşıtlık salt metiniçi işlevleriyle gerçek dünyadan apayrı nitelikte bir estetik nesnenin de oluşmasını sağlarken, adı geçen kullanmalık yazın ürünlerinde başlıca amaç, metni çevreleyen gerçek dünya dizgesindeki birtakım bozukluklarla eksiklikleri, olumlu karşıtlarını vurgulayarak, okurun gözü önüne sermektir.

Metiniçi görüşlerin birbiriyle karşıtlığı üstüne kurulu etki:

Tobias Smollett'in romanı Humphry Clinker ise, metiniçi çoğul görüş açılarının birbirine karşıtlığı ile işlev kazanır. Gündelik yaşam gerçeğinin yanı sıra, birtakım yöresel özellikleri de yazar, aynı olaylarla aynı çevre üstüne değişik kişilerin görüşleri aracılığıyla sunar. Son derece bireysel açılardan yansıyan bu görüşler, sık sık aynı durum için karşıt nitelikte gözlemleri dile getirirler. Robinson Crusoe'nun yayımlanışı 1719'dur. 1771'de yayımlanan Humphry Clinker ise, "yirmi otuz yıllık bir öykünmeler, yansımalar döneminden sonra yeni gelişmelere götüren bir köprübaşı"[123] olarak tanımlanmıştır. Anlatı yönünden önemli bir aşamayı belirler Smolett'in romanı. Böyle tanımlanmasının nedeni de, anlatı metnine, güdüm-kurgusu yönünden, o gün için ilginç sayılacak uygulamalar getirmiş olmasıdır. Bir mektup-romandır Humphry Clinker. Bramble ailesinin Galler bölgesinden, Bath'a, Londra'ya, sonra da İskoçya'ya yaptığı bir gezinin mektuplarla anlatılmasıdır. Mr. Bramble'ın sağlığı bozuktur. Doktoru ona uzun bir gezi yapmasını salık vermiştir. Gezinin o günlerde en sık başvurulan iyileştirme yöntemlerinden biri olduğunu biliyoruz. Bramble ailesinin kişileri, bu gezi sırasındaki değişik olaylarla ilgili izlenimlerini mektuplarla anlatırlar. Beş kişinin yazdığı seksen iki mektuptan oluşur bütün roman. Bu mektuplardan üçte ikisini ailesinin başı Matthew Bramble ile Oxford'dan yeni dönmüş yeğeni Jerry Melford

yazarlar. On bir mektup Jerry'nin genç kız kardeşi Lydia, altı mektup Bramble'in yaşı geçkin kız kardeşi Tabitha Bramble, on mektup da hizmetçi kız Winifred Jenkins imzalıdır. Mektuplar değişik toplum kesimlerinden, değişik kimselere yazılmıştır. Ama hiçbirinin yanıtı romanda yer almaz. Gezi öyküsü ile mektup roman biçimi bir arada kullanılır böylece. Defoe'nun, Journal of the Plague Year'i de mektuplarla anlatılan bir gezi öyküsüdür, ama orda mektupları yazan tek kişidir, hep o tek kişinin görüş açısı yönlendirir metnin kavranışını. Öte yandan, daha önceki mektup-roman örneklerinden de ayrılır Humphry Clinker. Bu türün başlıca örneği, Richardson'ın Clarissa Harlowe'u, mektup yazarlarının kendilerine dönük içgözlemlerini yansıtmaya ağırlık verir. Mektubun yazarı, olaylara değil, olaylar karşısındaki kendi benliğine yöneltir gözlemini.

Humphry Clinker'da her mektup yazarının kişiliği, onun olayları değerlendirme biçimiyle, örtük olarak verilmiştir. Olaylar ise, bir gezinin akışı içinde hızla değişir. Bramble ile Melford, bir konudan ötekine atlayarak, çevrelerindeki dünyayı saptarlar. Her mektup yazarı, çevresinde olup bitenleri, kendine göründüğü biçimde aktarır. Çok değişik yerlerle ilgili bilgiler verir mektuplar, ama bu bilgiler geleneksel gezi öykülerindeki gibi yalnız bilgi olarak kalmaz, bütün metnin amaçladığı, ama açıkça iletmediği, değerler dizgesinin oluşmasını sağlarlar. Sözgelişi, yaşlı Matthew Bramble, kaplıcalarından yararlanmak üzere gledi̇ği Bath kentini şöyle anlatır doktoruna mektubunda:

İnan olsun, Bath'da umut kırıklığından başka hiçbir şey bulamadım. Öylesine değişmiş ki, şöyle böyle otuz yıl önce gördüğüm o yerin burası olduğuna inanamıyorum... Sağlığı bozuk, sinirleri zayıf, ruhları dengesiz kimseler için öylesine gerekli olan sessizlik, dinginlik, erinç yerine burada gürültüden, patırtıdan, koşuşmaktan başka hiçbir şey bulamadık... Bir ulusal hastane belki, ama delilerden başka kimsenin giremediği bir hastane diyesi geliyor insanın; doğrusu Bath'da daha uzun süre kalırsam, sizin de bana deli demenize izin veriyorum.[124]

Şimdi bir de genç, duygulu Lydia Melford'un aynı yerle ilgili gözlemlerine bir göz atalım:

Bath yeni bir dünya benim için: Dört bir yanda şenlik, sevinç, eğlence: İnsanın gözü sürekli olarak giyim kuşamın güzelliğiyle oyalanıyor; kulağı ise, atlı arabaların, faytonların, öbür gezinti arabalarının tıkırtısıyla. Sevinç çanları, sabahtan geceyarısına değin çalıyor.[125]

Hizmetçi kız Winifred Jones ise şöyle anlatıyor Bath'ı:

Ah Molly! Sen köyde yaşarken, usundan geçiremezsin bizim Bath'da neler yaptığımızı. Giyim, dans, eğlence, aylaklık, sevişmek, düzen dolap gırla burda. Ah, Tanrım bana ölçülü olmak gibi bir yeti vermemiş olsaydı, neler anlatırdım sana neler, yaşlı hanımımla genç hanımım üstüne.[126]

Aynı gerçeklerin böyle değişik bireysel görüş açılarından karşıt yönleriyle verilmesi, romanda bütün anlam güdümünü oluşturan kurgu özelliğidir. Kişilerden birinin gördüğünü, öteki görmez, ama her ikisi de bir durumun belli başlı özelliklerini kendi açılarından saptarlar. Burada, gerçek olguları olduğu gibi yansıtan bilgiler değil, görüş açılarıdır sunulan. Metnin okuru ise, bu değişik görüşler arasında kendi düşgücü ile bir eşgüdüm kurarak, yazarın metinde açıkça verilmeyen bakış açısını, sonra da metnin kavranış çevrenini oluşturmak durumundadır. Bir toplumun yaşama alanı ile değer ölçüleri, kuşbakışı bir kavrayışla verilir burda.

Hızlı gelişen bir gezi serüvenleri öyküsü olarak Humphry Clinker, pikaresk anlatı geleneğinin de olanaklarından yararlanır. Ama burada romanın başlık kahramanı Humphry Clinker, bir pikaresk öyküdeki bütün olaylarla serüvenlerin ekseni işlevini görmekten uzak, nerdeyse silik bir kişidir. Üç geleneksel anlatı biçiminin öyküleme kurguları, deneysel dünya gerçeğini okurun düşgücüne birlikte sunarlar. Mektuplardan hiçbiri yanıtlanmadığı için, okur yanıtlar hepsini sanki. Değişik görüş açılarını, o bir sıraya diziye sokar. Mektupların değişik türden bilgiler aktarması da, bu etkinin sağlanmasına yöneliktir. Okuma sürecinin ilerleyen aşamalarında, okur deneysel dünya gerçeğini, tek tek mektup yazarlarından daha iyi görmeye başlar. Öykünün kişileri, kendi sınırlı açılarından alırlar her şeyi çünkü. Birbiriyle çatışan karşıt görüşler de, gerçeğin her bireysel saptanışının temelde bir yanılsama olmasından dolayı, okurun, metnin estetik nesnesini kurmasında başlıca etken olur.

Hızlı işlevli karmaşık etki:

Bir metinde Humphry Clinker örneğinde gördüğümüz türden çoğul karşıt görüşlerin daha karmaşık bir biçimde örgütlenmesiyle, metnin kavranışı sürecinde daha etkili, okuru daha büyük bir çabaya iten gerilimler yaratılabilir. Okur, metnin bir aşamasında, herhangi bir durum, olay ya da kişiyi birtakım görüşler aracılığıyla tam anlamlandırdığını düşünür, ama hemen ardından, oluşturduğu anlamın bir yanılsama olduğunu görür. Gerçeğin her yakalanışını bir yanılsama izler. Metnin güdüm-kurgusu, bu düzenle sürdürür etkisini. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana, özellikle William Makepeace Thackeray'in kahramansız roman dediği türden

uygulamalarda bu düzen uygulanır. Roman kişilerinin sayısı alabildiğine çoğalır artık. Kahraman da, romanın öbür kişileri de, metin anlamının kavranmasında bu çok yönlü yanılsama-gerçek örgüsü ile, seçilmiş gereçleri daha sorunsal nitelikli göndergelere yöneltirler. Özellikle gazetelerdeki dizi romanlarda, okurun ilgisini hep canlı tutmak amacıyla uygulanır bu yöntem. Dickens'in, kendi gününde gazetelerde yayımlanmış romanları çoğunlukla bu yapıdadır sözgelişi. Burada önemli olan, okurun düşgücünü çok yönlü varsayımlara sürekli açık tutmak, bu olasılıkları metiniçi görüş açılarıyla sık sık doğrulamak, ama hiçbir zaman bütün öyküyü tek bir açıdan, –yazar, anlatıcı, kahraman ya da eylem açısından– iletmemektir. Bu düzenleme, Thackeray'den Joyce'a değin, bütün modern romanda izlek ile kavrayış çevreni ilişkisini, bu ilişkiye koşut anlambilimsel dönüşümleri yönlendiren başlıca etkendir.

Yirminci yüzyılda, Joyce gibi bilinç akışı yazarlarının metinlerinde gerçek ile yanılsama ilişkisinin, geleneksel uygulamadaki biçimiyle bir anlatının bölümlerinde ya da daha küçük metin kesimlerinde olduğu gibi, tümce düzeyinde, sözcük düzeyinde, giderek sesbirimler düzeyinde de sürdüğü göze çarpar. Her tümcede, her sözcükle görüş açısı değiştiği gibi, metne bakışın da okurca yeniden ayarlanması gerekebilir. Sonra her tümcedeki anlatı açısının, metnin bütün dünyaya bakış dizgesinde yerinin, belirlenmesi zorunluluğu doğar. Okurun düşgücüne, metnin anlamlandırılmasında en büyük iş, bu tür örneklerde düşer. Beckett'in, nouveau roman yazarlarının metinlerindeki etki yapısı da bu özelliği taşır. Böyle metinlerde okur, her tümcedeki anlam açısının kökenleri ile göndergelerini bulgularken, sürekli olarak yeni anlam olanaklarına da açık kalmak zorundadır. İzlek ile kavrayış çevreni arasındaki ilişki ışığında kendi kurduğu göndergenin sürekli dönüşümlerden geçişini izlemek için, her an tetikte olmak zorundadır.

Böyle bir güdüm-kurgusunun işlevini, Ulysses'in ikinci bölümünde izlemeyi deneyelim. Bu bölümde ortaya çıkan kavranış yapısı, ancak bir kesit olmakla birlikte, Ulysses metninin okunuşunu tümüyle yönlendirecek birtakım özellikler taşır. Her gerçek olgunun, görünüşte bir tek yüzü olmakla birlikte, dışında bıraktığı sayısız olanakla da, başka bir deyimle, görünmeyen yüzleriyle de ilişkili alınması gerektiği, bu bölümde somut örneklerle kanıtlanır, metnin sonraki kesimlerinin alımlanmasını da yönetecek bir ilke olarak yerleşir. Ulysses'in bu bölümünde de ilk bölümde olduğu gibi, yaşamdaki birtakım açık seçik durumlar verilir, ama yaşamın

kendisinin böyle somut saptamaları aşan niteliği de, örtük bir biçimde, çağrışımlarla sezdirilir. Bölümün adı “Nestor”dur.[127] İlkçağın ünlü bilgelerinden biridir Nestor. Homeros’un Odysseia’sında, babasını arayan Telemakhos ona gider akıl danışmaya. Ulysses’in bu bölümündeki anlatı biçimi, daha doğrusu ağır basan anlatı biçimi, Stephen Dedalus’un iç-konuşmasıdır. Ancak bu iç-konuşmanın akışı, sürekli olarak, yazar anlatısı niteliğinde tümcelerle, gerçek konuşmalarla, Milton’ın “Lycidas” şiirinden alıntılarla, Hamlet’e göndermelerle kesintiye uğrar. Nestor, Milton, Hamlet gibi adlara tarihsel göndermelerin yanı sıra, bütün bu değişik söylem biçimlerinin kendisi, metnin kavranışında bir art-alan oluşturduğu gibi, tümcelerde oluşacak yeni anlamı da yönlendirir.

Sabahın saat onunda, Stephen Dedalus, Mr. Deasy’nin okulunda, öğrencilerine bir tarih dersi vermektedir. Konu sıkıcıdır öğrenciler için. Oldukça ilgisizdirler. Stephen’in her sorusu karşısında olmadık bocalamalara düşerler. İçlerinden biri, Epirus kralı Pyrrhus’un adını İngilizcede köprü ayağı anlamına gelen “pier” sözcüğüyle karıştırır,”[128] ötekiler buna hep birlikte gülerler. Az önce, öğrencilerden bir başkası, aynı Pyrrhus’u, ancak onun bir özdeyişiyle: “Böyle bir yengi daha, bitiktir işimiz,” sözüyle anımsayabilmiştir.[129] Sıkılır Stephen öğrencilerinin bu ilgisizliğinden. Tıpkı anneleriyle babalarının tarihi kavrayışı gibidir bu çocuklarınki de işte. Stephen’in içinden geçenleri izleriz:

Onlar için de tarih, boyuna işittikleri bir masal, kendi ülkeleri de bir tefeci dükkânıydı. Pyrrhus, Argos’ta bir kocakarının vuruşuyla ölmemiş miydi, ya da Caesar bıçaklanarak öldürülmemiş miydi? Düşüncelerden silinemezdi bu. Zaman onları damgalamış, dışlarında bıraktıkları sonsuz olanakların odasına zincirlemişti böylece. Ama eyleme dökülmemiş olanaklar hiç düşünülebilir miydi? Yoksa yalnız eyleme dökülmüş olaylar mı olanaklıydı? Dokuyadur, rüzgârın dokuyucusu. Bir akış olmalı öyleyse, olanaklının eyleme dökülmesi için, olanaklı biçiminde.”[130]

Olanaklılık üstüne bu düşünceler, bir rastlantıyla değil, özellikle konmuştur metne. Tarihsel akış içinde her şeyin, kesinlikle saptanmış bir görünüşe bürünmesi çağrıştırılır bu sözlerle. İnsanlar arasında tek olanak, bu kesin görünüş müdür? Tarihteki bireyler ne oluyor o zaman? Bu bireyler davranışları ya da ölümleriyle sonsuz olanakları artlarında bırakmışlarsa, böyle saptanmış görünüşte kalmak zorunda mıdırlar? Pyrrhus ile Caesar yaşarlarken, bir gün yok olacaklarını, bildiğimiz biçimde öldürülebileceklerini düşünmüşler miydi hiç? Evet, gerçek yaşam, binlerce

olanaktan biridir ancak. O binlerce olanak, silinir anlamsız kalır, gerçekleşmemiş oldukları için. Ama hep öyle kalmak zorunda mıdırlar? Soran bir düşüncenin alanını daraltmak olmaz mı bu? Bunları düşünür Stephen, romanın başında da sezdirildiği gibi, söylenen her şeyin kendi karşıtını da birlikte getirdiğini, bir sözcede, göz önünde tutulmamış olan bütün olanakların da birlikte dile geldiğini, ya da başka bir sözceye döküldüğünü geçirir içinden. Okur da Stephen'in bu arayıcı bulgulayıcı düşüncelerinde, ona eşlik eder. Hem dünyaya, hem metne, bir şu olanak bir de bu olanak açısından bakarak sürdürür okumasını. Ama Stephen bunları düşünürken, tarih dersinden sıkılan çocuklar: "Bir öykü anlatın bize efendim –n'olur efendim, bir hayalet öyküsü anlatın,"[131] diye bağrışırlar. Stephen ise tam bu sırada, düşünülürse, tarihin bir hayalet öyküsüne dönüşebileceğini geçirmektedir içinden. Ama o değildir çocukların istediği, başka türden bir öyküdür. Kuru olgulardan bıkmışlardır, düşsel olanı istemektedirler. Gerçek olguların ardında ne düşsel bir zenginliğin, gölgede kalmış nice olanakların, ne belirsiz gücüllüklerin yattığını görmezler. Joyce'un metni, çocukların isteğiyle ilgili olarak bu noktaları açıkça söylemez okura, ama metinde sürekli olarak birbiriyle kesişen görüş açıları, okuru, birbiriyle ilgisizmiş gibi görünen tümceleri böyle bir kavranış bağlamında bireştirmeye zorlar. Tarihin ya da gerçek olgunun niteliği konusunda çocukların ya da çoğunluğun görüşü, okur açısından Stephen'in iç-konuşmasında beliren ipuçlarıyla dengelenerek kavranacaktır. Hayalet öyküsü anlatmaz Stephen. Onun yerine Milton'ın Lycidas şiirini okumaya başlar çocuklar:

Weep no more, woeful shepherd, weep no more
For Lycidas, your sorrow, is not dead,
Sunk though he be beneath the watery floor...[132]

Düşünür okur: Ölenler yok olmuyor demek. Şiir, sonsuzlaştırıyor onları. Ama şiir denen şey de, eninde sonunda bir kurmaca değil midir ancak?

Ulysses metninin izlediğimiz bu kesiminde, birbiriyle kesişen üç anlatı örgüsü vardır: İç-konuşma, gerçek konuşmalar, yazınsal alıntılar. Ancak bu üç örgü, okura üç ayrı biçimde sunulan bir izleği ortaklaşa yansıtma işlevine uyarlanmıştır. Stephen, gerçek bir olgunun, sonsuz sayıda olanaktan yalnız birini tüketmekle, bütünün anlam bağlamından yoksun bir görünüşe büründüğünü düşünür. Çocuklar, gerçek olgunun tekdüzeliğinden bıkmış, gerçekdışının dürtücü etkisini özlemektedirler. Yazınsal alıntılar ise, sonsuzlaşmanın ancak kurmaca bir dünya çerçevesinde olanak

kazanabileceğini gösterir. Metinde bu üç ayrı görüş açısının, anlamın türetilmesinde nasıl birbirine örüleceği açıkça belirtilmez, ama gerçeğin gerçekdışıyla ilişkisi konusunda bu üç ayrı olanağın sunulmasıyla yetinilir. Bu olanaklar, alışılmış mantık düzeninde birbiri ardından sıralanmış da değildir. İç-konuşma, gerekli bireşimi sağlayacak birtakım ipucu göstergeler taşır: Her düşüncenin bir öznelliği vardır. Bu bağlamda öğrencilerin isteği toyca bir anlık tepki, yazınsal alıntının söylediği de herhangi bir gerçek olguya dayanmayan bir kesinliktir. Söz konusu metin parçasının tek yorumu bu değildir hiç kuşkusuz, ama böyle bir yorum, metnin kendisinde dayanaklar bulabilecek niteliktedir. Ulysses'te ayırabileceğimiz her metin parçası da, bireştirme işleminde okurca giderilmeyi bekleyen belirsizlikler yönünden, aşağı yukarı buna benzer yapıdadır. Değişik örgüler, kendi aralarında görünür bir anlam birliği göstermediklerinden, birbirleriyle etkileşerek oluştururlar anlamı. Bu etkileşme de, okurun metinde yüklendiği bireştirici düşsel etkinlikle gerçekleşir.

Böyle bir anlamlandırma süreci, bölümün sonunda Stephen'in okul müdürü Mr. Deasy ile konuşmasında, yeni bir dayanak bulur. Müdür Stephen'e, Evening Telegraph gazetesinde yayımlanmak üzere yazdığı bir okur mektubunu uzatır. Bu mektup, ülkenin kocabaş hayvanları arasında yaygın olan ağız hastalıkları ile ayak hastalıklarının ülke ekonomisi yönünden sakıncasına, çözümlenemezse bu sorunun ülkeyi bir çıkmaza sürükleyebileceğine değinir: "Bütün sorunu kısaca özetleyiverdim, dedi Mr. Deasy. Ağız, ayak hastalıklarıyla ilgili. Bir göz atıverin. Bu konuda bir ikinci görüş olamaz bence."[133] İrlanda'nın toplumsal-ekonomik sorunları konusunda, ikinci bir görüş olamayacağı kanısındadır müdür bey. Üstelik, İngiltere'nin de başlıca ekonomik sorununu tek bir tümceyle saptar çıkar işin içinden: "Dinle bak, İngiltere Yahudilerin elindedir."[134] Mr. Deasy'nin bu katı görüşlülüğüne bütün metnin anlam akışında, Stephen'in az önceki tarih dersi metiniçi art-alan olur. Deasy, birtakım gerçeklere, bir ikinci olanak tanımayan kesin görüşlerle yön vermek savındadır. Okur da, Deasy'nin bu tutumu ile metnin hemen önceki kesimi arasında kurduğu bağ aracılığıyla, somut metinde açıklık taşımayan yeni bir anlam boşluğunu doldurur. Sonsuz olanakların varlığı anımsanınca, Mr. Deasy' nin darkafalılığı, kendini beğenmişliği birden ortaya çıkar. Bir kez daha düşünür okur, her kesinleyici bilginin, olguların değişken akışını görmezden gelmek olduğunu. Yalnız bir kez daha belirtelim: Metin doğrudan doğruya söylemez bunu, okur kendi çıkarımlarıyla bulgular.

Bölümün “Nestor” başlığı ise, taşıdığı başka bir görüş açısıyla pekiştirir bu anlamı. İlkçağın ünlü kişilerinden Nestor’un bilgeliği ile Mr. Deasy’nin kazkafalı bilgiçliği karşıtlaşır. Yalnız, Nestor da sağlam kurtulmaz bu karşıtlaşmadan. Olguların değişkenliği açısından okurun. Nestor’un tarihindeki o tartışılmaz bilgeliğini de yeniden bir değerlendirmesi zorunluluğu doğar. Metnin ön-alanının, her zaman art-alanla koşullu oluşunun yanı sıra, art-alanı değişikliğe uğratacağının da bir kanıtıdır bu ilişki.

Ulysses’in bütünü, insan yaşamının olgularına, bu bölümde oluşmasını izlediğimiz türden bir bakışın öyküsü olarak görülebilir. Northrop Frye, Ulysses’teki anlatının anakalıplarını “yuvaya-dönüş, kent, arayış” diye üçe indirger.[135] Ona göre, Odysseus’un serüveniyle Bloom’un serüveni bu anakalıplar ekseninde birleşir. Ancak, Homeros destanının çatısını da, Ulysses’te her şeyi açıklayabilecek bir değişmez anahtar olarak görmenin, sakıncalı yorumlara yol açabileceğini de belirtelim. Olanakların sonsuzluğu ilkesi, Ulysses’in anlatım düzenini de, kavranışını da yöneten bir ilkedir çünkü. Bloom’un, yirmi dört saatlik serüvenden sonra yuvaya dönüşü, “boş bir güvensizliğe bilinçli bir tepkidir.”[136] Bu tepki ona, önceden kestirilemeyecek nitelikteki birtakım olaylar karşısında gerilmiş bir duyarlık yaratmaktan başka hiçbir şey sağlamaz. Oysa Odysseus’un yuvaya dönüşü, çekilen acıların sona ermesi anlamını taşır. Odysseia’da Joyce’un metnindeki yeni “Bloomusalem”[137] kentinin de bir özdeşi yoktur. Gündelik çağdaş yaşam kavgası içinde bir Dublin’dir Ulysses’teki bu kent. Bloom’un davranışları, bu koca kentin karmaşık akışı içinde, hiçbir zaman önceden kestirilemeyecek bir nitelik taşır. Homeros’ta ise insan davranışı, Dublinlilerin davranışı karmaşasına oranla, hemen hemen belli kalıplar içindedir. Ama Dublin’in kaynaması, ilkçağ dünyasına oranla bir gerilemeyi anlatmak için değil, çağdaş insan davranışının sonsuz olanaklarını yansıtmak için, bir iletişim zorunluluğu olarak sunulmuştur bize. Bloom, Odysseus gibi örnek bir kahraman değil, çağdaş dünyanın sıradan bir yurttaşıdır. Bu bakımdan, ilkçağ destanından türetilme anakalıplar, romanın güdüm-kurgusuna görünüşte bir çatı sağlamakla kalırlar ancak. Gerçekte ise Odysseia ile Ulysses “hiçbir zaman kesişmeyen” koşutlardır.[138]

Ulysses’te bu klasik çatının yanı sıra, Homeros’tan Shakespeare’e bütün bir Avrupa yazınının birçok yönüne göndermeler vardır. Okur bu yazınsal gereçleri de ana kavrayış dizgesine yerleştirmek zorundadır. Sunulan bütün görüş açılarından bir sıralama yapmak, göstergelerle durumların

çağrıştırdığı yönde birtakım anlamlar oluşturmak, tümce tümce, okurun işidir. Ulysses gündelik yaşamdan sürekli değişen görünümler sunar. Bu görünümlerden hiçbiri tek başına anlam taşımaz. Sözcükler, tümceler, bölümler, bir anlambilimsel bağlamın göstergelerini sunarlar ancak. Bu göstergeleri öbeklendiren, okurun düşgücü olur. Her tek görünüm bir anlam olanağını tüketirken, sayısız anlam olanağını da dışında bırakır. Gündelik yaşamın bütün bir görünümü ise, dışta kalan olanakların da kavranmasından sonra oluşur: edilgin bir anlatı metni değildir. Ulysses, okurun büyük ölçüde işe katılmasıyla kavranır ancak. Bu belki her kurmaca metin için doğrudur, ama Ulysses gibi bir metnin okurdan beklediği düşsel katkı, alışılmışın çok üstündedir. Aşama aşama, okunan tek tek görünümler bir sıraya konur, sonra birbirinin alanına taşar karışır, okur gündelik yaşam gerçeğinin değişik yönlerini bulgular boyuna, ama o gerçeği hiçbir zaman bütünüyle kuşatmış duymaz kendini. Duyduğu an, bir yanılsamanın eşiğindedir. Gerçeğin kesin görünümünün yakalandığı yolundaki her duygu, metnin ileri aşamalarında böyle bir yanılsamaya dönüşmekten kurtulamaz. Gerçek ile yanılsama arasındaki bu karşılıklı ilişki de Ulysses’in alımlamasını devingen bir sürece dönüştüren ilkelerden biridir. Bu süreç boyunca okur, gereçleri ya da bütün bir gerçekliği uzak bir noktadan kavramak yerine kendi yarattığı gerçeği, odaktan kavrar bir bakıma. Tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi.

İzlek ile kavrayış çevreninin ortak yapısının ne yollardan etki sağlayabileceğini üç metin örneği ile göstermeye çalıştık. Bu yapının işleviyle donanım gereçlerinin bir sıraya sokulup anlam yönünden öbeklendirilmesinde tarihsel yön ile dizgesel yön ağır basar demiştik. Tarihsel yön, metin gereçlerinin ön-alan art-alan ilişkisinde gösterir etkisini. Okuma sürecindeki bilinç her yeni kullanımın öncesini, tarihsel geçerlilik bağlamını ararken ister istemez metindışı toplumsal tarihsel bilgilere döner. Tarihsel anlamın şimdi yeni bir geçerlilikte alımlanması ise, metindeki değişik görüş açıları aracılığıyla sergilenen bilgiyi bir izleksel tutarlılıkta birleştirmek, böylece anlamı bir metiniçi dizgeye bağlamakla olur. Gerçekte her yazınsal metnin alımlanmasında, metnin donanım öğeleri, yazarın seçme ilkesinin kendilerine yüklediği görevle, şema ile düzelti, ön-alan ile art-alan, izlek ile kavrayış çevreni arasındaki metiniçi kaynaklı etkileşmeler, okuru anlama güden başlıca etkendir. Okurun, metnin derin yapısındaki anlamları kavrayıp özümlemesi, bu metiniçi etkileşmeler sürecinin sonucudur. Ama öte yandan, bu süreci başlatan da okurun kendisidir. Bu

bakımdan, metnin anlaşılması olgusunda en önemli yeri tutan şey, devingen bir okuma ediminin kendisidir.

Sonuç

Okuma Edimi

“Ne zaman bir şey okusak, ilgimizin iki yönde birden işlediğini görürüz. Bunlardan dış doğrultulu, merkezkaç nitelikli olan birincisi ile okumamızın dışına çıkarız hep, bireysel yapıtlardan onların anlamlarına ya da, gerçekte belleğimizdeki uzlaşımlarla ilişkilerine döneriz. İkinci yön ise iç doğrultulu, merkezcil niteliklidir. Bununla da sözcüklerden, oluşturdukları daha geniş sözsel örgülerin anlamını geliştirmeye çalışırız,”[139] diyor Northrop Frye. Yazınsal yapıtların okunması konusunda söylenmiş bu sözler, görüldüğü gibi, okur etkinliğinin en can alıcı ilkesine parmak basıyor. Sanat yapıtının, diliçi bir dizge oluşunun yanı sıra, içinde yoğrulduğu ortamın, metnin somut varlığı dışında görünen, birçok dizgesiyle de ilişkisini belirtmeye çalıştık. Bir metnin anlamlarını ya da göndergelerini bulgulamanın, okurun bu iki yönlü ilişkiyi değişik açılardan irdelemesiyle gerçekleşeceğini de açıklamak başlıca çabamız oldu. Frye’ın dış doğrultulu dediği ilgi, hiç kuşkusuz, en başta metnin donanım gereçlerine yöneliktir. Okurun, toplumsal tarihsel değer dizgeleri ile yazınsal geleneklerden oluşma bu donanımı, okuma sürecinde bir art-alan ön-alan etkileşmesine sokarak, yazarın belli gereçleri seçme ilkesini bulgulama çabası, dış doğrultulu, metindışı anlambilimsel alanlardan yola çıkan bir çabadır. Bir metnin göndergesine temel olacak bilgilerden çoğu, okur bilincinin metindışına dönük bu ilgisiyle edinilir. Ancak, kurmaca bir metnin edilgin bir bilgiler dağarcığı olmadığını da biliyoruz. “Her bilgi gösterişçisi okurun bilmek zorunda olduğu, her toy okurun da içgüdüsüyle bildiği şey, romanları da kapsayan simgesel dizgelerin birer anlam yığınağı değil, belli türden etkinliklere katılmaya bir çağrı olduğudur.”[140] Okurun katılması gereken bu belli türden etkinlikleri de bir yapıtın metiniçi dilsel ilişkilere yönlendirir. Bu noktada Frye’ın sözünü ettiği ikinci yön işe karışır.

Bir metinde, sesbirimlerden tümceye, tümceden bütüne dek, dilbilimsel öğeler, yalnız somut bir yüzey anlamını oluşturmak için değil, okuma sürecinin her aşamasında, gelecek anlamları da, değişik metin kesimleri üstündeki izdüşümleriyle sezdirmek için vardırlar. Kurmaca metinde, tümcenin dilbilimsel anlam sınırları içinde açıkça söylediğinin yanı sıra, tümce öbeklerinin çağrıştıracağı örtük anlamlar da önemlidir. Bu örtük anlamlar metnin tümce, sözce, bilgi gibi ham gereçleri ile okur bilincinin bir arada işlemesiyle açıklığa kavuşur. Bir metinde izlek diye belirlediğimiz kavram, tümcelerin çoğunlukla doğrudan doğruya söyledikleriyle

iletilirken, metinde açıkça söylenmeyenin bütünlenmesinde payı olan kavrayış çevreni de metnin dilsel öğeleri arasındaki eşgüdümlü etkisiyle oluşur. İzlek ile kavrayış çevreninin birlikte oluşturdukları ortak yapının ise, okuru yazarca amaçlanmış göndergeye hangi etkilerle güdeceğini daha önce örneklemeye çalıştık.

Okuma edimi, baştan sona, önümüzdeki metni okuma yaşantımızın geçmişi, şimdisi, geleceği arasında bir etkileşmedir. Okurun bilinci metnin bir aşamasında, beklentisiyle uyuşmayan türden bir durum ya da olgu ile karşılaştığı an, bellek aracılığıyla hemen metnin öncesine uzanır. Yeni durumun metiniçi bir art-alana bağlanması çabasıdır bu. Yalnız, bu çaba ile şimdi varlık kazanan her anlam kesin değil, sonraki okuma aşamalarında değişmeye açıktır. Bütün gazete romanları, polis romanları, güdüm-kurgusunun okurun bu etkinliği üstüne temellendirilmesine en yalın örneklerdir. Bir polis romanı okuru, kaç kez tam yakaladığını sanır suçluyu, ama hep yanıldığını anlar, yeniden başlar işe.

Her sanat yapıtı, bir toplumsal tarihsel bağlamın sorunlarına sanatçının bir yanıtı olarak da görülebilir. Bu açıdan görüldüğü an sanat yapıtının kavranışı metindışı bir geçmiş, gelecek, şimdi ilişkisinin de göz önünde tutulmasını gerektirir. Bir metnin okunuşu temelde, belli türden gerçeklerin bulgulanması diye tanımlanabilirse, gerçeğin bilinmesi hiçbir zaman birtakım durumların doğrudan doğruya sezilmesi ya da algılanması değildir.[141] Bir kimsenin sözlerindeki anlamı ararken, o kimsenin kafasında, "söylenen ya da yazılan şeyin yanıt olmayı amaçladığı ne gibi bir soru vardır, bunu bilmek gerekir (ne gibi bir sorudur bu, sizin de bildiğinizi varsaydığı?)".[142] Bir sanat yapıtının alımlanmasında bu hiç kuşkusuz, o kimsenin kafasının içine girebilmek, onun düşüncelerini yeni baştan düşünmek değildir. Metnin donanımı, bu ilişkinin okurca kurulabilmesinde başlıca dayanaktır. Dünyayı nasıl gören bir toplumda, hangi yazınsal geleneklerin ortamında, neden yazılmıştır bir yapıt? İşte bu sorunun karşılığı, aranan soru-yanıt ilişkisine büyük ölçüde aydınlık getirecektir.[143] R. G. Collingwood'un her tarihsel süreci öyle bir "soru-yanıt" ya da etki-tepki (challenge and response) ilişkisiyle görme ilkesi, bu noktada bütünüyle benimsenmeye değer. "Böylece geçmişteki geçerlilik ile şimdiki anlam, bir ilişkiye girerler. Bu ilişki iki uca bağımlılığı ile, geçmişteki yapıtın kendisini, o yapıtın şimdiki alımlanışıyla, şimdiki çağdaş yorumunu da sanat yapıtının tarihsel geçerliliği ile aydınlatır."[144] Bu ilişki özellikle metnin okunuşu sırasında beliren metindışı art-alan ön-alan etkileşmesinde

işlev kazanır. Böylece bir metnin, insanlık durumuna belli bir geçmişte yüklediği anlamlar, bugünkü insanlık durumunu da aydınlatır. İnsan düşüncesiyle deneylerinin bugün kazanmış olduğu inceliklerle de, bir metnin geçmiş çağlarda bulgulanmamış, ama onda örtük bir gücüllük olarak hep süregelmiş anlamları bulgulanır. Yazınsal yaşantı ile gerçek dünya yaşantısı, sürekli birbirine taşar, birbirlerini değişik yollardan etkilerler. Gerçekte bir yazınsal yapıt, bizde yaşıyorsa, dural bir biçimde, hiç değişmeden gelişmeden yaşamaz. "Bizim değişen yaşamımız ile bilincimiz, özne-nesne ilişkisinin eytişimsel niteliğinden dolayı, onu ister istemez değişikliğe uğratır."[145]

Okuma edimi, başka bir yönüyle, okurun öznel geçmişi, şimdisi, geleceğiyle de ilgili oluyor böylece. Gerçekte her okur, kendi kişisel konumuna, duygusal yapısına, düşünsel yetisine göre yaşar bir metni. Bu açıdan, bir bakıma, her okur kendini okur metinde. Ancak Wuthering Heights'a tepki gösterebilmek için, toplumsal ya da ekonomik koşullardan dolayı sevmediği bir adamla evlenmeyi seçmiş bir kadına tutkun olmak da gerekmez, sözgelişi. Okurun kişisel yapısı ile birikiminin, metinde kendine bir ayna bulması, bu anlamda alınmamalıdır. Evet, okur metnin birçok kesiminde aynaya bakar gibidir, özellikle, ilk çırpıda kendi yaşantılarıyla özdeşleyebildiği durumları okurken böyledir. Ancak, metnin bütününün yardımıyla somutlanacak gerçek, her soy yapıtta, okura birçok yönden yabancılıkları olan türden bir gerçektir. Burada da, okur kendi yaşantılarının birtakım yönleriyle, kendi gerçeğinden başka nitelikte bir gerçeğin boyut kazanmasına katkıda bulunur. Ama bir yerde de ancak bildik dünyayı ardına alarak, yazınsal metnin sunduğu yeniyi bulgulama sürecine katılabilir. "Gerçeği doğrudan doğruya algılayışım bir kitabın sözcükleriyle yer değiştirdiği an, elim kolum bağlı, kurmacanın egemenliğine boyun eğmiş olurum. Varolandan ayrılırım, varolmayana inanıyormuş gibi davranmak için. Kendimi kurmaca varlıklarla kuşatırım; dilin yemi olurum. Dil beni kuşatır gerçekdışılığıyla," diyor Georges Poulet,[146] okurun bu durumunu açıklarken. Yoksa ne yazarın özgeçmişiyle ilgili birtakım olguların metinde özdeşlenmesi, ne de okurun kendi yaşantılarını metinde bulması, kendi başına bir anlam taşır okuma ediminde. Ama bu tür özdeşlikler aracılığıyla metin, okurda belli bir alımlama biçiminin öngördüğü daha karmaşık tepkileri uyandırmaya başlar. Konuşan artık ne yazardır ne de gerçek yaşam olguları. Metnin kendi kurmaca varlığıdır. Bu süreç sonunda kendisine yabancı birtakım gerçeklerle yaşantı biçimlerini de metnin güdümü

aracılığıyla özümleyebilir okur. Onun metne katkısı oranında, metin de ondaki yaşantı birikimini belli ölçüde büyütür. Geleceğe bakışını değiştirir, geçmişe bakışını değiştirir. Bir sanat yapıtının, insan yaşamındaki aydınlatıcı işlevi de bu etkisinden kaynaklanır.

Bölümlerin Özetleri

Önsöz'den başlayarak, her bölümde işlenen sorunları anaçizgileriyle şöylece saptayabiliriz:

ÖNSÖZ: Bir yazınsal metnin anlamını, metiniçi göstergeler düzeni ile okurun düşgücü arasındaki alışveriş belirler. Metnin işlevi, okurda bütünlenir.

GİRİŞ: 1. Sanat, bir iletişimdir. Belli türden bilgileri bulgular, iletir. Dilin bütünü üstüne kurulan bir kendine özgü dildir sanat. Ancak, sanatın ilettiği bilgi türü, yalnız sanat biçiminin –yazınsal metnin– içinde varlık kazanır. Sanat iletisinde, doğal dilin yerleşik anlamları değişikliğe uğrar, yeni bir tutarlılıkta, yeni bir işlevde birleşirler.

2. Her iletişim dizgesinin kendine özgü bir dili, bu dilin öğeleri, bu öğelerin de birbirine eklemlenme kuralları vardır. Dil içindeki her dil, belli bir bilgi alanını bulgular, betimler, açıklar. Fizik dili, kimya dili, spor dili vb. gibi. Her dil, belli bir dünyanın taşıyıcısıdır. Yazın dili ise, hep değişen insanlık durumunu dile getirirken, dilin gündelik kullanımındaki anlamlardan uzaklaşır. Göstergelerinin anlamı, dil içindeki öbür dillerdeki gibi hemen hazırdan çıkarılamaz, öğelerinin metiniçi ilişkilerinden türetilir. Yazınsal iletişim, doğal dilin bütünü, dil içindeki değişik diller, bir de öteden beri süregelen yazınsal anlatım örgüleri üstüne kurulur, ama bunların hepsini belli ilkelerle birleştirerek, gerçek değil kurmaca bir dünyayı sunmaya yönelir.

I. DİLBİLİM İLE METİN: Sanat yapıtı, olağanüstü bir yaratma, bir dâhinin etkinliği olarak benimsenip geçilmiyor artık bugün.

I. 1. Yazınsal metin de birtakım soyut felsefe kuramlarıyla yorumlanmak yerine, kendi dilsel yapısıyla, sesbirimlerinden tümcelerine, giderek bütün söyleme dek öğelerinin ilişkileriyle açıklanmaya çalışılıyor. Dilbilim, burda giriyor işin içine. Yalnız, geleneksel dilbilim, gelip tümcenin sınırına dayandığından; yazın metninin estetik boyutunu, tümce-ötesi iletişim örgülerini açıklamaya yetmiyor.

I. 2. Dilbilimsel yaklaşımın tümce-ötesi ilişkilere de yöneldiğini görüyoruz bu nedenle günümüzde. Şu soruların yanıtı aranıyor sözgelişi: Nedir dilsel öğeleri bir metin bütünlüğünde birleştiren? Sesbirimlerden, biçimbirimlerden, tümcelerden bir metin yapan? Harweg, dildeki adılların ilişkileriyle açıklıyor metnin bütünlüğünü. Bellert, metindeki art arda

tümceler akışının bir anlam çerçevesi, bir anlambilimsel bağlam oluşturduğunu söylüyor. Her şeyin bir akış içinde anlam kazandığını ileri süren, Herakleitos, Wittgenstein kökenli görüş üstüne temelleniyor bu sav. Koch'a göre ise, konudur bütünü oluşturan, metinde ilk basamaktan sona değin gelişip serpilen bir izleksel akıştır. Yalnız bu yaklaşımların hepsi, metnin dilbilimsel somut varlığına fazlaca bağlı kalır, dilbilimsel öğeler düzeyinde ince eler sık dokurken, metnin toplumsal-tarihsel-kültürel bağlamının etkilerini görmezden gelirler. Oysa, yalnız metnin dilbilimsel çözümlenmesi değildir önemli olan.

I. 3. Metni tek başına değil de, bir dildeki bütün metin türleri arasında, içinde yer aldığı öbekte görmek önemlidir. Yazınsal metinler de, bir metin öbeği oluşturur. Metin, yalnız art arda eklemlenmiş bir tümceler zinciri değil, dil içindeki sayısız iletişim biçiminden biridir. Değişik iletişim biçimlerini, metin türleri olarak öbek öbek ayırmak yararlı olabilecek bir yol belki. Ama bir dildeki bütün metin türlerini saptayıp ayırt edecek ilkeler daha tam bulgulanmadığından, şimdilik yeterli değil.

I. 4. Söz-eylem kuramı, metnin tutarlılığını, metiniçi dilsel öğelerin birbiriyle ilişkilerinde değil, sözün kullanıldığı bağlamın birliğinde arıyor. Söz-eylem, Austin'e göre, iletişimin temel birimi, bir kullanım bağlamı içindeki sözcedir. Bir söz, kime, nasıl, nerde, hangi koşullarda söylenmiştir? Yazılı bir metinde de, tek tek tümcelerin anlamı değil, art arda tümcelerin bir arada çağrıştırdığı kullanım bağlamı, iletişimin konumu önemlidir. Kullanımı da, birçok toplumsal töre ile kural belirler. Öyleyse her söz, kullanıldığı yerdeki ilişkiler örgüsü içinde anlamlandırılmalıdır. Yazınsal iletişim açısından görüldüğünde bu durum, metindışı toplumsal kültürel öğelerin de işe katılmasını gerekli kılar.

II. GELENEKSEL YAKLAŞIMLAR: Geleneksel bakış ne olmuş yazınsal iletişime?

II. 1. Aristoteles'ten bu yana, türler kuramı ile açıklanmış her şey. Belli bir yazınsal-tür tanımına uyan metin yazınsal, uymayan yazındışı görülmüş. Oysa bu ölçü her zaman işlemez: Dildeki yazınsal olmayan kullanımlar sürekli bir biçimde yazınsallaşmaya yönelebilirler (reklam sözleri, mektup, film sözleri gibi), ya da yazınsal tür kavramları birbirinin alanına taşabilir (destan, roman, öykü, serbest koşuk gibi). Dolayısıyla bir yazınsal metin kuramı, yalnız geleneksel anaörneklerden değil, dilin bütünü içindeki iletişim dizgelerinden, bunların nasıl birbiriyle örtüşerek, değişik çağlarda değişik yazınsal biçimler oluşturduklarından yola çıkmalı.

II. 2. Yazınsallık, öteden beri çok anlamlılığa bağlanmış hep. Bir şiirin birçok yoruma açık olması gibi, sözgelişi. Ama hemen her yazınsal metnin özelliği olan bu çok anlamlılık, tek tek metinlerin açıklanmasına yeter mi? Yazınsal metni yazınsal yapan, biçimsel ya da yüzeydeki anlambilimsel özellikleri değil, ilettiği anlamlarla, sunduğu dünyanın niteliğidir. Gerçek deney dünyasının bilgilerini değil, kurmaca türden bir dünyanın ilişkilerini sunar yazınsal metin. Okunurken de, bu yönünün göz önünde tutulmasını gerektirir. Kurmaca metin kavramı, yazınsal metin kavramından da eskidir. İnsanın masal uydurmaya başladığı an, başlar. Bu bakımdan, yazınbilimsel araştırmada, yalnız yazınsal metin kavramı değil, kurmaca metin kavramı da yararlı olabilir.

III. KURMACA KAVRAMI: Kurmaca metnin sunduğu anlam, metindışı gerçek deneyler dünyasının somut anlamlarıyla örtüşmez. Öyleyse nasıl bir iletişim konumunda, göndergesi nasıl bulunacaktır kurmaca metnin? Birtakım güçlükler vardır bu konuda.

III. 1. Kimi metinler kurmaca olmakla birlikte, gerçek olguları yansıtma savındadırlar (ermiş yaşamları gibi). Öte yandan, kurmaca metin kavramı da kimi geleneksel yazın türlerini kapsamı dışında bırakabilir. “Fable” türünü, sözgelişi, çünkü geleneksel “fable”ın göndergesi kıssadan hisse olarak kesinlikle bellidir. Kurmaca metin kavramı, yazın öğretimi açısından önemli bir anlam taşır. Bir romanın tarih, tarihin de roman gibi okunamayacağı gerçeğinin bilincine bu kavramla varılabilir sözgelişi.

III. 2. Kurmaca metnin göndergesi nedir? Bu göndergenin özellikleri nelerdir? Bir metnin göndergesi iki türlü oluşur: Metin ile yaşam gerçekleri arasındaki ilişkiden (ayrık-göndergelilik), ya da metnin kendi içindeki değişik yapısal düzeyler arası ilişkiden (öz-göndergelilik). Birinci durum, göstergelerinin anlam eşdeğerini gerçek dünyada hemen bulduğumuz kullanmalık metinleri kapsar. İkinci durum, metnin temelindeki kavramlar örgüsünün değişik bakış açılarından kavranmasıyla ortaya çıkan bireşimin, belli yaşam görüngülerine, durumlarına uygulanmasını, başka deyimle kurmaca metinleri kapsar.

III. 3. Nasıl uygulanır temel kavramlar örgüsü yaşama? Her kurmaca metin, belli bir kültürel tarihsel bağlamda, insanlar arasındaki birtakım temel ilişki yapılarını konu edinir. Tess ile Emma Bovary, tarihsel geçmişteki kişiliklerdir sözgelişi, ama içinde yer aldıkları ilişki yapıları, her çağda her toplumda geçerlidir.

III. 4. Kullanmalık metinlerde anlamın gerçek yaşama bağlanabilmesi pek sorun değil. Bir bahçıvanlık kitabında 'gül' göstergesinin gösterileni bellidir. Ya Fuzulî'nin şiirinde? Kurmaca metin okurunun ilgisi, gerçek yaşamdaki birtakım edimlere, nesnelere, olgulara değil, metnin sözcüklerinin somut anlamı ile soyut anlam düzeyi arasındaki ilişkiye yöneltilir. Ünlü roman kahramanları, gerçek yaşam dünyasında doğrudan doğruya özdeşini bulamayacağımız kişilerdir. Bu kişilerle söylenmek istenen anlamı, öz-göndergeli metnin metiniçi işlevleriyle, dolaylı yoldan, yaşam dünyasına bağlarız. Bilimsel metin de öz-göndergelidir. Ama bilimsel metin, yaşamın nasıl görülmesi gerektiğini, kurmaca metin ise, hemen anlamlandırılamayacak türden birtakım yaşantı örnekleri sunar.

III. 5. Searle, eğretilemeli dil kullanımı nasıl sözcüğü sözcüğüne ciddiye alınmazsa, kurmaca metin de bir anlamda ciddiye alınmamalıdır der. Söz-eylemin gerçekleşmesi, iki uçtan birtakım koşulların yerine getirilmesini gerektiriyordu (gönderici ile alıcının aynı düzgüyü paylaşması gibi sözgelişi). Kurmacanın kuralı da, katı katıya ciddiye alınmaması oluyor. Bir oyun gibi görülmesi. Ama eğlencelik bir oyun değil. Kendine özgü birtakım belli kuralların gözetilmesini gerektirdiği için oyun. 'Sevgili okurum' ya da 'benim budala okurum' diyen yazar, kime, hangi somut kişiye seslenir sözgelişi? Burada oyunun kuralı, okurun bu seslenişi büsbütün üzerine alınmaması olur. Kurmaca metnin işlevi de, bu yüzeysel kuralın ötesinde başlar.

IV. CANLI METİN: Somut bir gerçek göndergeye bağlanamaması, kurmaca metnin gerçekle ilişkisi olmadığı anlamına gelmez.

IV. 1. Kurmaca iletişimde, metnin neyi anlattığından çok, okurda ne etkiler uyandırmak istediği önemlidir. Dolayısıyla, kurmaca metnin okunuşunda, iki yönü göz önünde tutulmalıdır: Metin ile gerçek ilişkisi, metin ile okur ilişkisi. Göstergebilimci kuramda Morris'ten beri, tümcebilim, anlambilim, kullanımbilim diye adlandırılan üç yön ağır basar. Metin-okur ilişkisi, kullanımbilim yönünden, göz önünde tutulması zorunlu bir ilişkidir. Nasıl bir kullanımdır kurmaca? Searle, 'ciddiye alınmamalı' diyor. Austin 'kof ya da boş' diyor, 'asalak' diyor kurmaca sözce için. (Olumsuz değer yargıları değil bunlar). Alışılmış eylemler ile töreler bağlamında hemen somut bir anlamı karşılamadığı için böyle niteliyorlar kurmaca sözceyi. Ama öte yandan, yazınsal dil, söz-eylem kuramının önemli bir yönüyle, bir sözde açıkça söylenmeyen şeyin, o sözün kullanıldığı bağlamdan çıkarılabileceği ilkesiyle ortaklık taşır.

Söylenmeyenin söylenenden çıkarılabileceği ilkesi, yazınsal söylemin temelidir.

IV. 2. Kurmaca anlatım, geleneksel eleştiride her zaman, gündelik dilin karşıtı olarak nitelenegelmiş. Richards ‘düzmece sözce’, Ingarden ‘sözümona yargı’ Austin ‘asalak dil’ demiş sözgelişi kurmaca için. Sapmacı kuramın uzantısıdır bu görüşler. Sapmacı kuram, yazınsal dilin doğal dilden bir sapma olduğunu ileri sürer. Oysa, yazınsal dilin varlığı için, ancak bir önkoşuldur doğal dil. Okura, duyu algılarıyla doğrudan doğruya kavrayamayacağı türden bilgiler sunmayı amaçlayan bir iletişim biçimidir kurmaca. Cassirer’in simgesel biçim kuramına göre de, bir metindeki görünür anlam ilişkileri, bir kurmaca dünyanın koşullarıdır ancak, parçaları değil. Somut anlamlar birer kaçak gölgedir. Bunların ardına düşülerek, yananlamların zengin simgesel bireşimine varılır. Bu bireşimde ise, metnin iç kurguları yol gösterir okura. Morris’in ‘ikonik gösterge’ kavramıyla benzerlikler taşıyor kurmaca metin. Eco’nun da belirttiği gibi, bu “ikonik gösterge, bir nesneyi değil, onun algılanma biçimini dile getirir.” Sanat metni de, önceden belli bir göndergeyi değil, belli algı süreçlerini sergiler. Nasıl? Yazar bir seçme yaparak kurmuştur metnini. Belli anlamları, töreleri, gelenekleri, davranış biçimlerini koymuştur metne. Seçilen öğeleri, bir ilkeyle birleştirmiştir. Bildik olaylar, durumlar, töreler alışılmış geçerliliklerinden çıkıp yeni bileşimlere girmiştir (Yatay düzenleme). Alışılmışın, yeni bir anlamsal bağlamda sunuluşu, okur düşgücünü bir etkinliğe sokar. Varsayımdan varsayıma, anlamı arar okur. Metin ile okur arasındaki bu etkileşme, kurmaca iletişim konumunu oluşturur. Araya araya, metnin göndergesine doğru yol alır okur.

IV. 3. Her kurmaca metnin gereçlerini yazar üç alandan seçer. Bu alanlar: Yazarın kendi dilinde varolagelmiş metinlerin tümü, toplumsal-tarihsel değer dizgeleri, bir de en geniş anlamıyla toplumsal-kültürel bağlamdır. Böylece okur, metiniçi dilbilimsel ya da estetik ilişkiler ötesine, metindışı bağlama da yöneltilir. Önceden tanıdığı gereçler, metnin donanımında yeni anlam ilişkileri içinde çıkar karşısına okurun. Tanınmazın karşıtlığını dengeleme çabasıyla anlamı bulgular okur. Bu arada, yazıldığı çağın ağır basan bir yönünün metnin anlamına doğrudan doğruya egemen olduğunu görebilir. Ya da metin çağın ağır basan değer ölçüleriyle dolaylı bir biçimde ilgilidir. Metnin gereçler donanımı, okurun bireysel yaşantısı ile örtüşüyorsa, metnin örtük anlamları sınırlı, örtüşmüyorsa geniş ölçüdedir.

IV. 4. Gelenekçi yaklaşım, yazınsal dili ölçüt-dilden bir sapma olarak görüyordu (Richards, Mukarovsky, Empson). Ancak, Mukarovsky, ölçüt kuralların kırılmasının yeni bir anlam gücüllüğü de türettiğini, bunun yanı sıra estetik kurallar geleneğinin işe karıştığını söyler. Demek ki yazınsallık, hem ölçüt-dil kurallarının hem de geleneksel estetik yasaların kırılmasından doğar. Gombrich, şema-düzelti kavram çifti ile dile getirir bu ilişkiyi. Bilinmeyen yeni anlamın, bilinen eski şema aracılığıyla türetilmesi, sanat yapıtının alımlanmasında önemli olgulardan biridir. Burada söz konusu olan şema, okurun bireysel yetisine, tarihsel-toplumsal konumuna göre açar kendini.

IV. 5. Her metnin kavranışında, metinde yazarın seçmesiyle oluşmuş ön-alandaki yeni anlamın, hem metnin hem de kültürün oluşturduğu art-alan üstünde kavranması zorunluluğu vardır. 'Gestalt' ruhbiliminde, algı-nesnesi ile ardındaki alanın ilişkisi türünden bir ilişki söz konusudur burda. Shakespeare'in tek bir dizesinin V. Woolf'un romanına sağladığı anlam olanakları, buna örnektir. Metnin tarihsel boyutunun işe karışması. Yeni anlamın oluştuğu ön-alan ile geçmiş anlamların tarihsel art-alanı arasındaki ilişkiye varıyoruz böylece.

IV. 6. Ön-alan art-alan ilişkisi, metnin güdüm kurgusunun temelidir. Her metinde, anlam açısından, birbirine örülmüş değişik görüşler vardır. Bunların birbiriyle kesişmesi, karşıtlaşması, bireşmesi vb. sürekli olarak, okurun kavrayış çevresini de etkiler. Geri-dönümlerle işler okurun kavrayışı.

IV. 7. İzlek ile kavrayış çevreninin ortak yapısı nasıl işler? Bu ortak yapı, okuru, yazarca seçilmiş gereçlerin daha önceki metindışı anlamlarına yönelterek, ya da bunların metnin değişik kavranış açılarından taşıdığı anlamlara göre, bir sınıflamaya, bir sıralamaya sokulmalarını sağlayarak, ikili bir işlev görür. Sözgelişi, Robinson Crusoe, gerçek yaşam olgularına karşıtlığıyla etki kazanan bir metnin, Humphry Clinker, metiniçi görüşlerin birbirine karşıtlığından etki kazanan metnin, Ulysses ise hızlı işlevli karmaşık etkili metnin örneğidir. Ancak, bu kavrayış yapısına bir işlerlik kazandıran etken her zaman, okurun etkin katkısıdır.

V. SONUÇ: İki yönü vardır yazınsal okuma etkinliğinin. Birinci yön, metiniçi doğrultuludur, bütün metiniçi dilsel öğelerin ilişkilerini kapsar. İkinci yön ise metindışı doğrultuludur, yapıtın içinde oluştuğu toplumsal tarihsel bağlamı, bir de okurun geçmişini şimdisini, bütün bir yaşantı

birikimini kapsar. Okuma ediminin bu iki yönüyle, yazın yaşamı, yaşam da yazını sürekli etkiler.

Kavramlar

AÇIMLAMA Herhangi bir metnin açıklayıcı amaçla yeniden yazımı.

Alm. Paraphrase; Fr. paraphrase; İng. paraphrase.

ALICI İletişimde, iletiyi alan kişi ya da aygıt. Dinleyici, okur, seyirci.

Alm. Empfaenger; Fr. récepteur; İng. receiver.

ALIMLAMA Bir sanat yapıtının, bir tarihsel kültürel bağlamda, alıcının beklentisiyle de ilişkili olarak kavranışı.

İletişim biliminde, göstergelerin (sözgelişi, bir yazın metnindeki göstergelerin) bir alıcı yönünden alınması.

Alm. Rezeption; Fr. réception; İng. reception.

ALIMLAMA ESTETİĞİ Yazınsal metinlerin göstergeler düzenini, okurda başlattığı süreçler açısından; bu metinleri oluşturan toplumsal-tarihsel-yazınsal gereçlerin ortaya çıkardığı olası ya da gerçek etkiler açısından inceleyen yazınbilimsel yaklaşım.

Alm. Rezeptionsaesthetik; Fr. esthétique de la réception; İng. reception theory.

ANLAMBİLİM Göstergelerin, gösterilenlerle ilişkisini, anlamı inceleyen dilbilim dalı.

Alm. Semantik; Fr. sémantique; İng. semantics.

ANLAMSAL ÇOKDEĞERLİLİK Bir göstergenin birçok anlamla ilişkili olması durumu. Yazınsal metinde çok anlamlılık. Kurmaca iletişim konumunda, okurun ya da dinleyicinin çıkarması gereken anlam kesinlik taşımaz. Anlamsal çok değerlilik bu durumda, metnin temel kavramlar örgüsünün birçok nesnel durum için geçerli görülmesine, böylece metin ile yaşam ilişkisinden yeni anlamlar üretilmesine yol açar.

Alm. Polyvalenz; Fr. polyvalence; İng. polyvalence.

ANLATI Durumları, olayları, kişilerin ilişkilerini öyküleyen söylem biçimi.

Alm. Erzaehlung; Fr. récit; İng. narrative.

ANLATICI Yazınsal metinlerde, olayları, durumları, olguları anlatan, yazar ile okur arasındaki ara-kişi.

Alm. Erzaehler; Fr. narrateur; İng. narrator.

ART-ALAN Ruhbilimsel algıda, algı nesnesinin ardındaki veriler bütünü. Bir metnin alımlanmasında, metinde oluşan yeni anlam

öncesindeki, tarihsel-toplumsal-yazınsal, metiniçi ya da metindışı verilerin tümü.

Alm. Hintergrund; Fr. arrière-plan; İng. background.

AYRIK-GÖNDERGE Yaşam olguları ile metnin göstergelerinin doğrudan doğruya bir karşılıklı ilişki içinde olması, örtüşmesi durumu. Metnin eşdeğerinin birçok değişik gerçek durum ya da olguda görülebilmesi olanağı.

Alm. Heteroreferenz; İng. hetero-reference.

BAĞLAM Herhangi bir olgunun, içinden ortaya çıktığı olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü.

Sözcük, tümce, sözce gibi diliçi öğeleri çevreleyen, bunların anlamını, değerini belirleyen metin kesimi.

Alm. Kontext; Fr. contexte; İng. context.

BEKLENTİ Bir dönemin, toplumun, bireyin, içinde bulunduğu tarihsel-kültürel-estetik bağlam etkisiyle, her alandaki, bu arada, yazın alanındaki ürünlerin niteliğini öncelemesi, önseziyle koşullaması.

Alm. Erwartung; Fr. anticipation; İng. anticipation.

BENZETME Bir nesneyi, kavramı, durumu, olguyu, sözcüklerle bir başkasına benzeterek anlamca bir etki kazanma işlemi.

Alm. Vergleich; Fr. comparaison; İng. simile.

BİÇİMBİRİM Bir anlamı olan en küçük dil öğesi, en küçük gösterge, anlambirim. Dilbilgisel ilişkisi içinde anlambirim.

Alm. Morphem; Fr. monème; İng. morpheme.

BİLGİ-YİTİMİ Bildirişim kuramında, bir bildirimin alıcıda uyandıracağı yanıtların öncelik derecelerini, bunlardan kimisinin ötekilere oranla daha sık kullanılma eğilimini ölçen sayı. Bir bilgi gönderisi ne denli çok sayıda değişik yanıt uyandırırsa, bilgi-yitimi o ölçüde artar. Sözgelişi, bir şiir metninin ilettiği bilginin uyandıracağı yanıtlar, bir düzyazı metnininkinden daha çok sayıdadır. Dolayısıyla, şiir türünden metinlerin alıcı yönünden kavranışında, bilgi-yitimi daha yüksektir. Bir gönderide, bir iki yanıt sık sık yinelenir, bunlar dışında değişik yanıt seyrek görülürse, bilgi-yitimi düşük demektir.

Alm. Entropie; Fr. entropie; İng. entropy.

BİLİNÇ AKIŞI Bir anlatıda, kişilerin bilinç verilerinin olduğu gibi, bir dilbilgisel denetimden geçmemiş görünümünde aktarılması.

Alm. Bewusstseinsstrom; İng. stream of consciousness.

BİREŞİM Çokluğu birlik içinde toplama, değişik öğeleri bir ilke ile bütün olarak birleştirme.

Alm. Synthesis; Fr. synthèse; İng. synthesis.

DEĞİŞMECE Sözcüklerin ölçüt-dildeki bildik anlamlarından ayrılarak yeni anlamlarda kullanılması. Eğretileme, düzdeğişmece olmak üzere iki türü vardır.

Alm. Trope; Fr. trope; İng. trope, figure of thought.

DİLBERİSİ Görülür ya da işitilir nitelikteki dilsel iletişim öğelerine duygusal, ruhbilimsel bir vurgu, bir etki yoğunluğu kazandırmak üzere eşlik eden el, kol, yüz vb. imlerini inceleyen dilbilim dalı. Dilsel iletişimde, insan davranışına ilişkin bu tür imlerin niteliği.

Alm. Paralinguistik; Fr. paralinguistique; İng. paralinguistics.

DİZGE Değişik dil öğelerinin, örgütlü bir biçimde bir araya toplanmış, bir ilkeye göre düzenlenmiş durumu. Bir tutarlılık ilkesine göre örgütlenmiş düşünceler, bilgiler, öğretiler bütünü.

Alm. System; Fr. système; İng. system.

DOĞAL DİL Bir toplumun gündelik iletişim aracı olan geleneksel dil. Alm. natürliche Sprache; Fr; langue naturelle; İng. natural language.

DÜZANLAM Bir göstergenin geleneksel anlamı.

Alm. Denotation; Fr. dénotation; İng. denotation.

DÜZENEK Bir yapının işleyiş biçimi, etki düzeni.

Alm. Mechanismus; Fr. mécanisme; İng. mechanism.

DÜZGÜ Bir iletinin oluşturulmasında, alıcı yönünden de çözülmesinde kullanılan, kendine özgü kuralları olan dizge. Sözgelişi, yazı.

Alm. Kode; Fr. code; İng. code.

DÜZMECE SÖZCE I. A. Richards'ın kuramında, yazınsal metinlerin ayırıcı özelliği olan, gerçek yaşam dünyasında doğrudan doğruya bir göndergesi bulunmayan sözce türü.

İng. Pseudo-statement.

EĞRETİLEME Bir sözcüğün alışılmış anlamı ötesinde bir anlamda kullanılması. Sözcüğün, bilinen kullanımında belirlediği nesne, nitelik, eylem ya da edim yerine bir başkasının konması.

Alm. Metaphor, Übertragung; Fr. métaphore; İng. metaphor.

ERMİŞ YAŞAMLARI Ortaçağda, din ulularının yaşamlarını konu alan, önceleri ağızdan ağıza anlatılagelmiş, yedinci yüzyıldan sonra yazıya geçirilmiş, çoğu olağanüstü nitelikte öyküler.

Alm. Heiligenleben; Fr. la vie des saints; İng. lives of the saints.

EŞDEĞERLİLİK Bir sözcenin ötekiyle eş kapsamlı olması durumu. Kurmaca metinde sözcelerin ya da bütün söylemin, anlamsal özdeşi olan dizge ya da gönderge ile ilişkisi.

Alm. Aequivalenz; Fr. équivalence; İng. equivalence.

GERİ-DÖNÜM Göndericiden yayılan iletinin öncesine, alıcının bir daha bir daha dönmesi durumu. Alıcı ile gönderici arasındaki etkin ilişki. İletişimin kapalı bir çember çizgisinde, hep kendini bütünleyerek gerçekleşmesi.

Alm. Rückkoppelung; Fr. rétroaction; İng. feed back.

GÖNDERGE Nesnelerin ya da kavramların dilsel göstergelerle belirtilmeleri durumunda aldıkları ad. Dilsel göstergelerle belirtilen nesneler, kavramlar, ilişkiler.

Alm. Referent; Fr. référent; İng. referent.

GÖNDERİCİ İletişimde, bilgiyi gönderen kişi ya da aygıt. Yazar, konuşucu.

Alm. Sender; Fr. émetteur; İng. sender.

GÖRÜNGÜ Duyularla algılanabilen şeylerin tümü.

Alm. Phaenomen, Erscheinung; Fr. phénomène, İng. phenomenon.

GÖRÜNGÜBİLİM Bilincin olgulara yönelimini, duyu nesneleri ötesindeki özlüğü görme, kavrama yöntemini araştıran, görüngüler bilimi.

Alm. Phaenomenologie; Fr. phénoménologie; İng. phenomenology.

GÖSTERGE Başka bir şeyin yerini alacak nitelikte, kendi dışında bir şey gösteren öğe. Her gösterge, bir gösteren ile gösterilenin birleşmesinden doğar, bir nesne ya da kavramı belirtmek için kullanılır.

Alm. Zeichen; Fr. signe; İng. sign.

GÖSTERGEBİLİM Toplum yaşamındaki dilsel ya da dildışı gösterge dizgelerini, bu dizgelerin iletişimsel işlevlerini inceleyen bilim dalı.

Alm. Semiotik; Fr. sémiotique; İng. semiotics.

GÜCÜLLÜK Edim olarak değil, örtük bir güç olarak varolan nitelik. Yazınsal metinlerde bu nitelikteki anlam.

Alm. Potenzialitaet; Fr. potentiel; İng. potentiality.

GÜDÜM-KURGUSU Okuru metnin anlamsal eşdeğeri doğrultusunda güden, donanımın örgütlediği göstergeler bağlamı ile okur arasındaki ilişkiyi sağlayan metiniçi işlevlerin tümü.

Alm. Textstrategie; İng. text-strategy.

GÜRÜLTÜ İletişim oluğuna sızarak, bilgi iletimini engelleyen her türlü bozguncu etki.

Alm. Rauschen; Fr. bruit; İng. noise.

İÇ-KONUŞMA Kurmaca bir anlatıda, kişilerin içinden geçen şeylerin aktarımı.

Alm. innerer Monolog; Fr. monologue intérieur; İng. interior monologue.

İKONİK GÖSTERGE Adlandırıcı niteliğinin yanı sıra, gösterilenin bütün anlamsal ilişkilerini de birlikte sunan, başka deyimle hem gösteren hem de gösterilen işlevini taşıyan gösterge. Eco'ya göre, nesneyi değil, nesnenin algılanma biçimini yansıtır.

Alm. ikonische Zeichen; Fr. signe iconique; İng. iconic sign.

İLETİŞİM Gönderici ile alıcı arasında karşılıklı bilgi alışverişi.

Alm. Kommunikation; Fr. communication; İng. communication.

İLETİŞİM KONUMU Bir bilgi aktarımının gerçekleşebilmesi için, araç (kitap, radyo vb.) gibi, iletişimde yer alanların toplumsal ilişkisi (öncelik, sonralık) gibi koşullar.

Alm. Kommunikationssituation.

İŞLEV Bir dizgedeki değişik öğelerin, birbirleriyle ilişkili olarak gördükleri iş, gerçekleştirdikleri etkinlik biçimi.

Alm. Funktion; Fr. fonction; İng. function.

İZLEK Bir metnin anlamca sürdürdüğü ana yönelimler.

Alm. Thema; Fr. thème; İng. theme.

KAVRAYIŞ ÇEVRENİ Çağdaş görüngübilimde, bütün bilme çabalarının, düşünsel yaşantıların belirleyici özelliği. Bir kavrama ediminin (algının, anımsamanın, sorunun) çekirdeği ile bu çekirdeği çevreleyen izlenim, anı, gözlem, beklenti vb. birikiminin bilinçte ortaklaşa oluşturduğu kavrayış evresi.

Alm. Horizont; Fr. horizon; İng. horizon.

KULLANMALIK METİN Bildik yaşam dünyasının birtakım gerçek ya da olası durumları ile olgularını betimlemeye yönelik metin.

Alm. pragmatischer Text; Fr. texte pragmatique; İng. pragmatic text.

KURMACA Dile getirdiği anlam ya da anlam tabakaları ile metindışı gerçek yaşamın somut olguları arasında doğrudan doğruya bir özdeşlik ilişkisi kurulmasına elverişli olmayan söylem biçimi. Böyle bir söylemin niteliği.

Alm. Fiktion; Fr. fiction; İng. fiction.

KURMACA METİN Yapısındaki özelliklerden dolayı, alımlanmasında, gönderici ile alıcının, kendine özgü kuralları olan bir iletişim konumuna

girmesini gerektiren metin. Bu tür metnin alımlayıcısı, metindeki somut anlam düzeyi ile yaşam olguları arasında özdeşlikler aramaktan çok, metnin temel kavramlar örgüsünün, gerçek yaşamla ilişkilerini görmek zorundadır.

Alm. fiktionaler Text; Fr. texte fictionnel; İng. fictional text.

KURMACA İLETİŞİM KONUMU Kurmaca bir iletişimin gerçekleşmesinde, metinde çizilen durumların dolaylı ya da dolaysız yönden yaşama bağlanabilmesi için, gönderici (yazar) ile alıcı (okur) arasında ilişkinin koşulları, kuralları.

Alm. fiktionale Kommunikationssituation.

METİN ÇÖZÜMLEMESİ Bir metni kuran öğelerin dilbilimsel ya da izleksel yönden öbeklendirilerek irdelenmesi.

Alm. Textanalyse; Fr. analyse du texte; İng. discourse analysis.

METİN DİLBİLİMİ Dilbilimin, tümce sınırı ötesindeki dilsel kurallarla örgütlenme biçimlerini inceleyen yeni bir dalı.

Alm. Textlinguistik; İng. text linguistics.

METİN DONANIMI Bir metin oluşturan, yazınsal, toplumsal, tarihsel, kültürel gereçlerin tümü.

Alm. Text-Repertoire.

METİN TÜRLERİ DİLBİLİMİ Metin türleri ile örneklerini, her türün kendine özgü niteliklerini, değişik türde metinleri oluşturan değişik dilsel davranışları inceleyen yazınsal metinleri de nesnelleşmiş bir dilsel edim olarak, bu türlerden biri diye gören, tümce ötesi dilbilimi.

Alm. Textsorten-Linguistik.

ÖLÇÜT-DİL Bir toplumun tarihsel olarak benimsenmiş, kurumlaştırılmış, sözlü ya da yazılı kullanım kurallarıyla yerleşmiş geleneksel dili.

Alm. Standardsprache; Fr. langue standard; İng. standard language.

ÖN-ALAN Ruhbilimsel algıda, algının konusu olan nesne. Bir metnin alımlanmasında metinde oluşan yeni gönderge ile onu çevreleyen yeni anlambilimsel bağlam.

Alm. Vordergrund; Fr. premier plan; İng. foreground.

ÖRTMECE Düpedüz söylenebilecek şeyleri, herhangi bir nedenden dolayı, başka sözcüklerle, dolaylama yolu ile söylemek.

Alm. Euphemismus; Fr. euphémisme; İng. euphemism.

ÖZDEŞLEMEK Uyandırdığı etki aracılığıyla bir göstergenin bir niteliğe, ada, anlam nesnesine bağlanması edimi.

Alm. identifizieren; Fr. identifier; İng. identify.

ÖZDEŞLİK Aynı olmak, aynı anlama ilişkin olmak. Göstergenin belli bir anlam nesnesi ile örtüşmesi durumu.

Alm. identitaet; Fr. identité; İng. identity.

ÖZ-GÖNDERGELİLİK Bir metnin göndergesinin, yazarın örgütlemiş olduğu metiniçi yapısal düzeyler arası ilişkilerden, metnin özgüdümlü işlevinden ortaya çıkması durumu.

ÖZGÜDÜM Bir dizgenin kendi içinde taşıdığı işlev yasaları.

PRAG DİLBİLİM OKULU 1926'da V. Mathesius'un öncülüğünde kurulmuş, Saussure, Baudouin de Courtenay gibi daha önceki kuramcıların görüşlerinden yola çıkan bir yapısal dilbilimciler topluluğu R. Jakobson, B. Trnka, J. Vachek, N. Trubetzkoy, J. Mukarovsky, K. Bühler, A. Martinet, Prag Okulu'nun üyelerinden. Daha çok sesbilimle, sesbilim dizgelerinin incelenmesiyle, bunun yanı sıra yazın alanının sorunlarıyla da ilgilenmişler. İlkelerinden birkaçı:

Dilbilimin inceleme alanı, sözlü ya da yazılı yoldan iletilen dilsel gerçek olmalıdır.

Dilin kurallılığı, doğa yasalarının tersine, ancak belli bir dizge içinde, belli bir süre için geçerlidir.

Bütün dillerin kendilerine özgü niteliklerinin yanı sıra temel benzerlikleri de vardır.

Dilsel gösterge, dildışı gerçeklikle ilintilidir. Bu ilinti olmasa, ne anlamı ne de varlık nedeni kalır.

Alm. Prager Schule; Fr. Cercle linguistique de Prague; İng. Prague School.

SARAYLI ÖYKÜSÜ Ortaçağda Roman dillerinde, özellikle Fransızcada gelişmiş, sonra öbür Avrupa dillerine de yayılmış, çift dizilerle yazılan koşuk öykü. Özelliği on ikinci yüzyıl soylu tabakasının yaşamını söylencelerle, olağanüstü öğelerle süsleyip ülküleştirerek sunmasıdır.

Alm. höflischer Roman; Fr. romance; İng. courtly romance.

SİMGESEL BİÇİM Kendi başına bir anlam eşdeğeri olmayan, ancak soyut düzeydeki ilişkileriyle bir estetik nesneyi çağrışımlarla kuran dilsel öğe ya da öğeler bütünü.

Alm. symbolischer Form; Fr. forme symbolique; İng. symbolic form.

SOMUTLAMA Roman Ingarden'in yazınsal yapıt kuramında, okurun, metni anlama çabasında, ilk aşamada karşılaştığı bütün anlam boşluklarını kendi düşgücü yardımıyla doldurarak metnin sunduğu dünyayı, nesnel bir olgu gibi, aşama aşama kafasında canlandırması.

Alm. Konkretization.

SÖYLEM Konuşan ya da yazan bireyin kullandığı, bir başlangıcı sonu bulunan, kendi içinde bir tutarlılık ilkesine göre örgütlenmiş dil.

Alm. Diskurs, Rede; Fr. discours; İng. discourse.

SÖZCE Bir konuşucunun ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası.

Alm. Aussage, Ausserung; Fr. énoncé; İng. utterance, statement.

SÖZ-EYLEM İlişkin olduğu kullanım bağlamı içinde bir edim olarak görülen sözce.

J. L. Austin’e göre, sözün temel birimi.

Alm. Sprechakt; Fr. acte de parole; İng. speech act.

TEMEL KAVRAMLAR ÖRGÜSÜ Gerçek ya da tasarımsal görüngüleri sınıflandırmaya, herhangi bir öbek içine yerleştirmeye yarar özellikler dağarcığı. Gündelik yaşamda her sözcüğün altında bu anlamda bir temel kavram yatar, ama her temel kavram tek bir sözcükle bütünüyle kuşatılmaz.

Alm. konzeptuelle Grundschemata.

TOPLULUK DİLİ Belli bir toplumsal çevrenin ya da kümenin paylaştığı, bireysel kullanım ötesindeki ortaklaşa dil. Her topluluk-dili, doğal dil tabanı üstünde oluşmuş bir ikincil dil, dil içindeki dilllerden biridir. Hekimlik dili, bankacılık dili, futbol dili, kimya dili vb. gibi.

Alm. Soziolekt; Fr. sociolecte; İng. sociolect, social dialect.

UZLAŞIM Bir yaşama çevresinde, toplumun üyelerince ortaklaşa benimsenmiş kurallar, işlemler, davranış töreleri.

Alm. Konvention, Fr. convention; İng. convention.

ÜRETEÇ Öğeleri, değerleri ile özelliklerine göre sıralayan, benzer nitelikte olanları bir araya yerleştiren, hem yatay hem de düşey doğrultuda düzenlenmiş, iki boyutlu dizelge.

Alm. Matrix; fr. matrice; İng. matrix.

ÜSTDİL Doğal dili betimlemesi amaçlanmış olan araç dil. Her açımlama etkinliği, tanım, bilimsel açıklama üstdil kapsamına girer.

Alm. Metasprache; Fr. métalangue, métalangage; İng. metalanguage.

YANANLAM Bir sözcüğün sürekli anlamının yanı sıra, herkesçe algılanmayan, öznel gözlemlere, izlenimlere, anılara, duygulara ilişkin çağrışımsal anlam.

Alm. Konnotation, Nebenbedeutung; Fr. connotation; İng. connotation.

YANILSAMA Gerçekte var olan bir şeyin yanlış algılanması. Duygusal yanılma.

Alm. Illusion, Selbstbetrug; Fr. illusion; İng. illusion.

YAPI Bir sözcenin ya da söylemin, eşzamanlı birtakım iç bağıntılarla işleyen kurallı düzeni; art arda eklemli dilsel öğelerin ilişkileriyle örülü bütün, dizge.

Alm. Struktur; Fr. structure; İng. structure.

YAŞANTI Bireyin, bir şeyin bilincine varmasında payı olan ruhsal süreçler. Kişiliğe yön veren yaşanmış deneyler birikimi.

Alm. Erlebnis; Fr. expérience; İng. experience.

YAZAR ANLATISI Bir anlatı metninde her şeyin doğrudan doğruya yazar ağzından, aracısız aktarılıyormuş görünümü.

Alm. autoriale Erzaehlung; İng. authorial narration.

YAZINBİLİM Toplum yaşamının iletişim biçimlerinden biri olarak yazın etkinliğinin tarihsel kültürel evrelerini, yazınsal etkinin belirleyici değişmez yasalarını, çağdaş insanbilimleri çerçevesinde, komşu bilim dallarından da yararlanarak araştıran bilim dalı.

Alm. Literaturwissenschaft.

YORUMBİLİM İnsanın bütün düşünce, sanat etkinliklerinin, tarihsel varoluş çemberi içinde kavranarak anlamlandırılması bilimi. Bu bilimin yöntemini benimsemiş metin yorumculuğu.

Alm. Hermeneutik; Fr. herméneutique; İng. hermeneutics.

Kaynakça

AUSTIN, J. L., How to do Things with Words, Oxford 1962.

BELLERT, Irena “On a Condition for the Coherence of Texts” Semiotica II (1970), s. 335-364.

BENSE, M. Theorie der Texte, Köln 1962.

BORATAV, P. N., Az Gittik Uz Gittik, Ankara 1969.

CASSIRER, Ernst, An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture, New York 1956; Philosophie der symbolischen Formen III, Darmstadt 1964.

COLLINGWOOD, R. G., An Autobiography, Oxford 1964.

CONRAD, Joseph, The Nigger of the Narcissus, Dent. London 1964.

DURRELL, Lawrence, The Alexandria Quartet, London 1957-60; Balthazar, London 1958.

ECO, Umberto, A Theory of Semiotics, Bloomington 1976; Einführung in die Semiotik, München 1972.

ELIOT, T. S., Selected Essays, London 1958.

ELLMANN, R., James Joyce, Oxford 1960.

EMPSON, W., The Structure of Complex Words, London 1951.

FISH, Stanley, “Literature in the Reader: Affective Stylistics” New Literary History 2 (1970), s. 123-61.

FORSTER, E. M., Aspects of the Novel, Harmondsworth 1962; A Passage to India, Harmondsworth 1964.

FRYE, Northrop, Anatomy of Criticism. Four Essays, New York 1967.

GADAMER, H. G., Wahrheit und Methode, Tübingen 1975.

GOMBRICH, E. H., Norm and Form, London 1966; Art and Illusion, Princeton 1972.

GÖKTÜRK, A., Edebiyatta Ada, İstanbul 1973.

GRANDSEN, K. W., E. M. Forster, Edinburgh 1962.

HANDKE, Peter, Publikumsbeschimpfung, Frankfurt 1969.

HARDY, Thomas, The Mayor of Casterbridge, London 1963; Tess of the D’Urbervilles, London 1963.

HARWEG, Roland, “Pronomina und Textkonstitution” Poetica Beihefte 2, München 1968.

HAWTHORN, J. M., Identity and Relationship. A Contribution to Marxist Theory of Literary Criticism, London 1973.

HEIDEGGER, Martin, Holzwege, Frankfurt (Klostermann) 1963; Der Ursprung des Kunstwerkes, Einführung von Hans-George Gadamer, Stuttgart 1965.

INGARDEN, Roman, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen 1968; Das literarische Kuntswerk, Tübingen 1972.

ISER, Wolfgang, Der Akt des Lesens, München 1976; The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, Baltimore/London 1974; "The Reading Process: A Phenomenological Ap-proach" New Literary History 3 (1971-72), s. 279-99.

JAKOBSON, Roman, "Closing Statement: Linguistics and Poetics" Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge Mass. 1964, s. 350-77.

JAUSS, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1973.

JOSIPOVICI, Gabriel, The Modern English Novel, the Reader, the Writer, and the Work, London 1976.

JOYCE, James, Ulysses, (Bodley Head) London 1963.

KAFKA, Franz, Saemtliche Erzaelungen, Frankfurt 1972.

KERMODE, Frank, Sense of an Ending, Oxford 1968.

KETTLE, Arnold, An Introduction to the English Novel II, London 1962.

KOCH, WALTER A., "Preliminary Sketch of a Semantic Type of Discourse Analysis" Vom Morphem zur Textem. Aufsaetze zur Strukturellen Sprach und Literaturwissenschaft, Hildesheim 1969, s. 144-69.

KRISTEVA, Julia, "Der geschlossene Text" Textsemiotik als Ideologiekritik, Hrsg. Peter V. Zima, Frankfurt 1977, s. 194-230.

LAWRENCE, D. H., Selected Essays, Harmondsworth 1960.

LEVIN, Harry, James Joyce. A Critical Introduction, New York 1960.

LOTMAN, Jurij M., Die Struktur literarischer Texte, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972.

MAAZ, Utz/Dieter Wunderlich, Pragmatik und Sprachliches Handeln, Frankfurt 1972.

MORRIS, Charles, "Foundations of the Theory of Signs" International Encyclopaedia of Unfied Science I, II. s., 1-59; Writings on the General Theory of Signs (Approaches to Semiotics Series), The Hague 1971.

MUKAROVSKY, Jan, Kapitel aus der Aesthetik, Frankfurt 1974; “Standard Language and Poetic Language” A Prague School Reader on Esthetics, ed. Paul L. Garvin, Georgetown 1964.

PAZ, Octavio, The Bow and The Lyre, Austin/London 1973.

POULET, Georges, “Phenomenology of Reading” New Literary History 1 (1969) s. 53-68.

RICHARDS, I. A./C. K. Ogden, The Meaning of Meaning, London 1972.

RICHARDS, I. A., Principles of Literary Criticism, London 1976; Science and Poetry, London 1926.

RIFFATERRE, Michael, “Criteria for Style Analysis” Word XV (1959), s. 154-74; “Describing Poetic Structures” Yale French Studies XXXVI-XXXVII (1966) s. 200-243.

SARTRE, Jean-Paul, Edebiyat Nedir, Çev. Bertan Onaran, İstanbul 1967.

SCHMIDT, Siegfried J., Texttheorie, München 1973.

SCHUTZ, Alfred, On Phenomenology and Social Relations, Chicago 1970.

SEARLE, John R., “The Logical Status of Fictional Discourse” New Literary History 6 (1975/76), s. 319-32; Speech Acts, Cambridge 1969.

SMOLLETT, Tobias, The Expedition of Humphry Clinker, Leipzig 1846.

STEMPEL, Wolf Dieter, “Gibt es Textsorten?” Textsorten Differenzierungs-kriterien aus Linguistischer Sicht, ed. E. Gülich/W. Raible, Frankfurt 1972, s. 175-79.

VARDAR, B. (Güz, Güzelşen, Öztokat, Senemoğlu ile), Başlıca Dilbilim Terimleri, İstanbul 1978.

VODICKA, Felix, “The History of the Echo of Literary Works” A Prague School Reader on Esthetics, ed. Paul L. Garvin, Georgetown 1964.

WEIMANN, Robert, “Past significance and Present Meaning” New Literary History 1 (1969) s. 91-109.

WELLEK, René/Austin Warren, Theory of Literature, Harmondsworth 1963.

WHORF, Benjamin, Language Thought and Reality, Cambridge Mass. 1965.

WIMSATT, W. K./M. C. Beardsley, “The Affective Fallacy” The Sewanee Review LVII (1949) s. 31-55; “The International Fallacy” The

Sewanee Review (1946) s. 468-88.
WIMSATT, W. K., “The Domain of Criticism” The Journal of Aesthetics and Art Criticism VIII (1959).
WOLF, Erwin, Der Englische Roman im 18. Jahrhundert, Göttingen 1964.
WOOLF, Virginia, Mrs. Dalloway, London (Hogarth) 1963.
WUNDERLICH, Dieter, (ed.) Lingustische Pragmatik, Frankfurt 1972.
ZIMA, Peter V. (ed.). Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt 1977.

[1]Selected Essays, Harmondsworth 1960, s. 44.

[2]Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt, Klostermann 1963, s. 44.

[3]Octavio Paz, The Bow and The Lyre, Austin-London 1973, s. 22.

[4]Jean-Paul Sartre, Edebiyat Nedir, çev. Bertan Onaran, İstanbul 1967, s. 65.

[5]Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, übers. Rolf-Dietrich Keil, München 1972, s. 39.

[6]Bkz. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1965, s. 19, 30. Ayrıca, Benjamin Whorf'un Language Thought and Reality (Cambridge Mass. 1956) yapıtı da, dilin, insanın bakışı ile düşüncesini, hem kendini hem de dünyayı kavrayışını biçimlendiren etken olduğunu, gerçeklik duygusunun da dil ile yoğrulduğunu başlıca görüş olarak sergiler.

[7]Ama ardımda hep işitirim
Zamanın kanatlı arabasının hızla yaklaştığını
Ve ötede hepimizin önünde uzanır
Çölleri geniş sonsuzluğun.

[8]Lotman, Die Struktur literarischer Texte, s. 25.

[9]James Joyce, Ulysses, London 1963, s. 499-561.

[10]R. Ellmann, James Joyce, Oxford 1966, s. 490.

[11]Jan Mukarovsky, Kapitel aus der Aesthetik, Frankfurt 1947, s. 147.

[12]Bkz. Wolfgang Iser, The Implied Reader, Baltimore-London 1974, s. xi.

[13]Bkz. Roman Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics” Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge Mass. 1964, s. 350-377.

[14]Ay. y., s. 353.

[15]Bkz. Hans Robert Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1973, s. 171-207.

[16]Roland Harweg, “Pronomina und Textkonstitution” Poetica Beihefte 2, München 1968, s. 10.

[17] Ay. y., s. 20.

[18]Irena Bellert, “On a Condition for the Coherence of Texts” International Symposium on Semiotics, Warsaw 1968. Aynı yazı ayrıca, Semiotica II (1970) 4, s. 335-364’te yayımlanmış. Başvurulan kaynak ikincisidir.

[19]Bkz. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, s. 118-121.

[20]Ay. y., s. 353.

[21] Ay. y., s. 350.

[22]Ay. y., s. 362.

[23]Ay. y., s. 363.

[24]Walter A. Koch, “Preliminary Sketch of a Semantic Type of Discourse Analysis” Linguistics 12 (1965), s. 5-30. Ayrıca, Vom Morphem zur Texten, Hildesheim 1969, s. 144-169. Başvurulan kaynak ikincisidir.

[25]Ay. y., s. 149.

[26]The Oxford Book of Literary Anecdotes, ed. J. Sutherland, London 1976, s. 281.

[27]Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1972, s. 155.

[28]Wolf-Dieter Stempel, “Gibt es Textsorten?”, E. E. Gülich/W. Raible (ed.), Textsorten Differenzierungskriterien aus Linguistischer Sicht, Frankfurt 1972, s. 175-179.

[29]Metin-türleri kavramı daha çok Almancada başlıbaşına bir kavram olarak kullanılıyor günümüzde. Bu kavramın ilk kullanılışına da, M. Bense, Theorie der Texte, Köln 1962, s. 134’te rastlıyoruz.

[30]J. L. Austin, How to do Things with Words, Oxford 1962.

[31]Ay. y., s. 2-8.

[32]Ay. y., s. 99-109.

[33]Ay. y., s. 99-131.

[34] Ay. y., s. 101-131.

[35]Bkz. John R. Searle, Speech Acts, Cambridge 1969, s. 18.

[36]Ay. y., s. 94-96.

[37]Ay. y., s. 50-53.

[38]Ay. y., s. 52.

[39]Özellikle Alman yazınbilimcileri arasında yaygın bir çaba bu. Sözgelişi, Dieter Wunderlich ile Siegfried J. Schmidt yazınsal metinlerde dil kullanımını konu alan incelemelerinde doğrudan doğruya Austin ile Searle’ın kuramını izlerler. (Utz Maaz/Dieter Wunderlich, Pragmatik und sprachliches Handeln, Frankfurt 1972; Dieter Wunderlich [ed.] Linguistische Pragmatik, Frankfurt 1972). Özellikle Siegfried J. Schmidt, bir metnin yalnız dilbilimsel olgular düzeyinde kavranamayacağını, birliğini daha çok bu olgular dışında varolan toplumsal belirlenişten kazanacağını söyler. (Siegfried J. Schmidt, Texttheorie, München 1973.)

[40]Bkz. René Wellek/Austin Warren, Theory of Literature, Harmondsworth 1963, s. 231.

[41]William Empson, The Structure of Complex Words, London 1951, s. 11.

[42]Ay. y., s. 121.

[43]W. K. Wimsatt, “The Domain of Criticism” The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 8 (1950). Ayrıca, yazarın The Verbal Icon adlı yapıtına da alınmış bu yazı. (London 1970, s. 231.)

[44]Frank Kermode, Sense of an Ending, Oxford 1968, s. 43.

[45]The Voyage of St. Brendan için bkz. Akşit Göktürk, Edebiyatta Ada, İstanbul 1973, s. 25-26.

[46]Bkz. Lives of the Saints, tr. by J. F. Webb, Harmondsworth 1965, s. 20-25.

[47]Pertev Naili Boratav, Az Gittik Uz Gittik, Ankara 1969, s. 58-59.

[48]Franz Kafka, Saemtliche Erzaehlungen, Frankfurt 1972, s. 320.

[49] Bkz. John R. Searle, “The Logical Status of Fictional Discourse” New Literary History 6 (1975/76), s. 319-332.

[50]H. G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1975, s. 97-127.

[51]Bkz. ay. y., s. 98.

[52]Bkz. ay. y., s. 99.

[53]Lotman, Die Struktur literarischer Texte, s. 121.

[54]Peter Handke, Publikumsbeschimpfung, Frankfurt 1969, s. 47.

[55]Das literarische Kunstwerk, s. 260-1.

[56]Bkz. The Collected Papers of C. S. Peirce, ed. C. Weiss Hartshorne, Cambridge / Harward 1931-35, 1934, 5, s. 488; ayrıca, Charles Morris, Writings on the General Theory of Signs (Approaches to Semiotics, 16), The Hague 1971, s. 46, 365; gene, Charles Morris, “Foundations of the Theory of Signs” (International Encylopaedia of Unified Science, Vols. 1, 2), s. 52-55.

[57]Bkz. Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens, München 1976, s. 89.

[58]How to do Things with Words, s. 22.

[59]Ay. y., s. 24.

[60]Bkz. The Meaning of Meaning, London 1972, s. 148; ayrıca, Principles of Literary Criticism, London 1963, s. 206-15.

[61]Das literarische Kunstwerk, s. 169.

[62]Bkz. ay. y., s. 180.

[63]Ay. y., s 182.

[64]Ernst Cassirer, An Essay on Man, New York 1956, s. 187.

[65]Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen 3, Darmstadt 1964, s. 350.

[66]Ey gül, hastasın sen!
O görünmez kurt
Geceleyin uçan,
Uluyan fırtınada
Bulmuş senin
Kıpkızıl sevinçten yatağını,
Karanlık gizli sevgisi
Yıkıyor senin yaşamını.

[67]Wahrheit und Methode, s. 445.

[68]Ay. y., s. 448.

[69]Charles Morris, “Esthetics and the Theory of Signs” Journal of Unified Science 8 (1939), s. 131-150; ayrıca bkz. Charles Morris, Writings on the General Theory of Signs, s. 362.

[70]Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, übers. Jürgen Trabant, München 1972, s. 213.

[71]Iser, Der Akt des Lesens, s. 109.

[72]Umberto Eco, A Theory of Semiotics, Bloomington 1976, s. 276.

[73]Bkz. Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach" New Literary History 3 (1971-72), s. 279-99.

[74]Eco, A Theory of Semiotics, s. 275.

[75]Thomas Hardy, The Mayor of Casterbridge, London 1963, s. 22.

[76]Bkz. How to do Things with Words, s. 25-38.

[77]Iser, Der Akt des Lesens, s. 115.

[78]Gerçekte bu gereçler, Prag yapısalcılarının estetik-dışı gerçeklik diye adlandırdıkları yönünü oluşturur bir metnin. İletinin estetik denen kesimi ile bu estetik- dışı alan arasında kesin sınırlar yoktur. Yapıda zaman zaman ikisi birbirinin alanına taşar. (Bkz. Jan Mukarovsky, Kapitel aus der Aesthetik, Frankfurt 1974, s. 13-14.) Julia Kristeva'nın "Ideologem" kavramı da metnin bu yönünü belirtiyor. "Ideologem" Kristeva'ya göre, her metnin değişik düzeylerinde biçimlenen metinlerarası işlevdir. Metnin bize açılması sırasında her an kendini duyurur, metnin içinde oluştuğu toplumsal-tarihsel yerlemler dizgesini sağlar. (Bkz. Julia Kristeva, "Der geschlossene Text" Textsemiotik als Ideologiekritik, Hrsg. Peter V. Zima, Frankfurt 1977, s. 194-230.)

[79]Lawrence Durrell, Balthazar, “Prefatory Note”, London 1958, s. 9.

[80]Ay. y., s. 9.

[81]Bkz. Iser, Der Akt des Lesens, s. 124-8.

[82]An Introduction to the English Novel II, London 1962, s. 159.

[83]E. M. Forster, A Passage to India, Harmondsworth 1964, s. 27-28.

[84]Bkz. K. W. Grandsen, E. M. Forster, Edinburgh 1962, s. 83.

[85]Bu konuda daha ayrıntılı açıklama için bkz. A. Göktürk, Edebiyatta Ada, s. 97-108.

[86]Bkz. E. M. Forster, Aspects of the Novel, Harmondsworth 1962, s. 93-94.

[87]Ne yazık ki bu tutumu birçok kimse, çağdaş uygar yaşamın en kaçınılmaz sonuçlarından biri olarak savunabiliyor. Sözgelişi, bu kafayla, uzun metinleri okumamakta direnen, işi özetle geçiştiren yazın öğrencileri, tek roman okumamış olmakla övünen başarılı politikacı ya da iş adamları, giderek, yazın düşmanlığını uğraş edinmiş sözde bilim adamları, bu arada anılabilir.

[88] I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London 1976, s. 211.

[89]Bkz. I. A. Richards, Science and Poetry, London 1926, s. 59.

[90]Bkz. The Structure of Complex Words, London 1951, s. 11.

[91]Jan Mukarovsky, “Standard Language and Poetic Language” A Prague School Reader on Esthetics, ed. Paul L. Garvin, Georgetown 1964, s. 18.

[92]W. K. Wimsatt, Jr./M. C. Beardsley, “The Affective Fallacy” The Sewanee Review, LVII (1949), s. 31-55. Aynı yazı Wimsatt’ın The Verbal Icon kitabındadır (London 1970).

[93]Bkz. “The Intentional Fallacy”, The Sewanee Review LVI (1946), s. 468-88. Bu yazı da The Verbal Icon’da yeniden basılmıştır.

[94]Michael Riffaterre, “Describing Poetic Structures” Yale French Studies XXXVI-XXXVII (1966), s. 200-243.

[95]Ay. y., s. 202.

[96]Michael Riffaterre, “Criteria for Style Analysis” Word XV (1959), s. 154-74.

[97]Bkz. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, s. 76-78.

[98]Stanley Fish, “Literature in the Reader: Affective Stylistics” New Literary History 2 (1970), s. 123-161.

[99]Ay. y., s. 160.

[100]“Standard Language and Poetic Language”, s. 22.

[101]Felix Vodicka, “The History of the Echo of Literary Works” A Prague School Reader on Esthetics, s. 75.

[102]Bkz. Der Akt des Lesens, s. 151.

[103]E. H. Gombrich, Art and Illusion, Princeton 1972, s. 30, 116.

[104]Ay. y., s. 168.

[105]Bkz. E. H. Gombrich, Norm and Form, London 1966, s. 81-98.

[106] Selected Essays, London 1958, s. 145.

[107]Bkz. Roman Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen 1968, s. 49. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. A. Göktürk, “Roman Ingarden’de Yazılı Sanat Yapıtı Kavramı ile Okurun İşlevi” Dilbilim 2 (1977), s. 73-80.

[108]Robert Weimann, "Past Significance and Present Meaning", New Literary History 1 (1969), s. 91-109.

[109]“Korkma artık güneşin sıcağından”, Cymbeline, Act IV, sc. 2.

[110]Virginia Woolf, Mrs. Dalloway, London 1963, s. 12.

[111]Ay. y., s. 34, 45, 204.

[112]Ay. y., s. 154.

[113]Weimann, “Past Significance and Present Meaning”, s. 104.

[114]Jakobson, “Linguistics and Poetics”, s. 358.

[115]Das literarische Kunstwerk, s. 278.

[116]Alfred Schutz, On Phenomenology and Social Relations, Chicago 1970, s. 319.

[117]Joseph Conrad, The Nigger of the Narcissus, London 1964, s. 19.

[118]Ay. y., s. 42.

[119]Ay. y., s. 121.

[120]Wahrheit und Methode, s. 448.

[121]“Boş alanlar” deyimi için bkz. R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, s. 261-70.

[122]Robinson Crusoe’ya bu açıdan, daha ayrıntılı bir yaklaşım için bkz. A. Göktürk, Edebiyatta Ada, s. 103-116, 124-136.

[123]Erwin Wolf, Der Englische Roman im 18. Jahrhundert, Göttingen 1964, s. 122.

[124]Tobias Smollett, The Expedition of Humphry Clinker, Leipzig 1846, s. 40.

[125]Ay. y., s. 45.

[126]Ay. y., s. 49.

[127]Ulysses'teki bölüm başlıkları, Joyce'un kendi metninde yer almaz. Bu başlıklar; eleştirmenlerin Odysseia ile aradıkları koşutluklarla bulgulanmış, yapıtının böyle bir bölümleme çerçevesinde görülmesi, sağlığında Joyce'u hayli öfkelendirmişti. Ancak, Joyce'un kendi notlarının da incelenmesiyle, romanındaki gereçleri kendisinin de böyle bir bölümleme, sıralama içinde görerek çalıştığı anlaşılmıştır. Bu konuda bilgi için bkz. Wolfgang Iser, The Implied Reader, s. 196-231.

[128]James Joyce, Ulysses, s. 29.

[129]Ay. y., s. 28.

[130]Ay. y., s. 30.

[131]Ay. y., s. 30.

[132]Ay. y., s. 30.

[133]Ay. y., s. 41.

[134]Ay. y., s. 41.

[135]Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Four Essays, New York 1967, s. 118, 141.

[136]Ulysses, s. 866.

[137]Ay. y., s. 606.

[138]Harry Levin, James Joyce. A Critical Introduction, New York 1960, s. 71.

[139]Anatomy of Criticism, s. 73.

[140]Gabriel Josipovici, The Modern English Novel, London 1976, s. 9.

[141]Bkz. R. G. Collingwood, An Autobiography, Oxford 1964, s. 25.

[142]Ay. y., s. 31.

[143]Ay. y., s. 24.

[144]R. Weimann, “Past Significance and Present Meaning”, s. 109.

[145]J. M. Hawthorn, Identity and Relationship. A Contribution to Marxist Theory of Literary Criticism, London 1973, s. 132.

[146]“Phenomenology of Reading” New Literary History 1 (1969), s. 53-68.